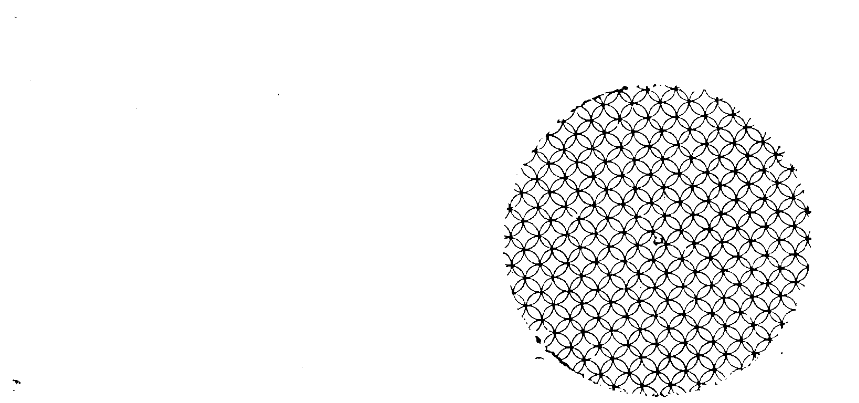
غالى شكرى

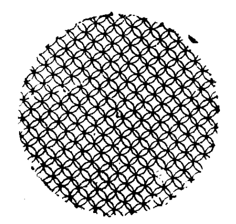
ماذا أضافوا إلى ضمير العصر؟

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

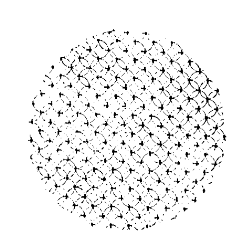


ماذا أضافوا الى ضمير العصر ؟

إلى ولدى وائل



ثورة يوليو..
والأدب العربي الحديث



لم يكن توقف مجلتى الرسالة والثقافة قبيل ثورة يوليو بأشـــهر قليلة ، الا تعبيرا اصيلا عن نهاية مرحلة كاملة فى تاريخ الأدب العربى الحـديث ، وهى المرحلة التى تتخذ لهـا اطارا سـياسيا بين عامى ١٩١٩ و ١٩٥٢ · ولم تكن المجلتان كلتاهما مجرد صـفحات دورية تنشر الأدب والنقد ، وانما كانتا منبرا فكريا رئيسيا لمختلف التيارات التى ولدت مع الحرب العالمية الأولى وبداية العشرينات ، وازدهرت مع ارهاصات الحرب العالمية الثانية وماتت فى أوائل الأربعينات ، ثم انبثق عن موتها جيـــل جديد أسهم صراعه مع الجيل القديم فى التعجيل بنهاية المجلتين · كذلك كانت المجلتان استيعابا شاملا للأقلام العربية التى انضجتها الاحداث فى المنطقة خلال أربعين عاما أو يزيد · لهذا يتوقف المؤرخ الأدبى طويلا أمام احتجاب المجلتين فى بداية الخمسينات فلا يعده حدثا عابرا ضمن العديد من المجلات والمنابر الثقافية التى ظهرت واحتجبت فيمـا بين الثورتين ، وانما يتناول هذا الحدث بالذات كظاهرة تنبع أهميتها من أنها تضـــع خطا فاصـلا بين نهـاية مرحلة وبداية أخرى ، فى حيـاة الأدب العربى الحديث · وليست ثورة يوليو الا تجسيدا سياسيا لتلك الظـــاهرة الموضوعية التى أحاطت بالوطن العربى ابان تلك الفترة ، وكان الأدب من معالمها البارزة ، ظاهرة الثورة الحضارية الشاملة التى ولجنا أبوابها منذ ذلك التاريخ .

ولقد كانت الاتجاهات الفكرية المتصارعة عشية الثورة ، بمثابة الصورة المصغرة للوضع الاجتماعى فى مصر والمنطقة العربية بأسرها· كما كان الصراع بين القديموالجديد بعد الحربالعالمية الثانية تحديدا أمينالمعالم الوضع الثقافى ، فقد تحول دعاة التجديد عند بداية هذا القرن الى قلاع للرجعية الفكرية والأدبية عند نهاية منتصفه. ذلك أن الثورة الوطنية التى شاركوا فى أتونها الفكرى كانت قد تجاوزتهم فى الكثير من مواقعها

منذ ان نبهت الحرب وويلاتها الى ضرورة المضمون الاجتماعى للثورة .
ولقد نشأ جيل ما بين الحربين فى الأدب العربى الحديث ، وهو يتلمس آفاق هذه الضرورة الجديدة كما نلاحظ فى الكتابات المبتكرة لتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ومحمد مندور ولويس عوض وعمر فاخورى والزهاوى والجواهرى وطاهر لاشين ومحمود البدوى ويوسف حلمى وصلاح ذهنى واسماعيل أدهم وعيسى وشحاته عبيد وغيرهم من أبناء ذلك الجيل العربى المناضل فى اطار مجموعة من القيم البرجوازية ، وفى ظل مجتمع يطحنه القهر الأجنبى والاستبداد الداخلى والتخلف الحضارى .

وكان هذا الجيل بمثابة الوريث الشرعى لأكثر القيم ايجابية فى جيل الثورات العربية المتقاربة قبيل العشرينات . وكان وريثا لمعظم الاتجاهات الغالبة على التكوين الايديولوجى لهذه الثورات ، ومن هذه الاتجاهات استمد خطوط مساره الثورى التى التقت فى نقطة تقاطع حاسمة وهى أن الثورة العربية القادمة لا ينبغى أن تكون محصلة سياسية لما سبقها من ثورات . وانما ينبغى لها أن تكون نقطة انطلاق حضارية تضيف الى الثورة الوطنية بعدها الاجتماعى والفكرى والنفسى بحيث لا يقتصر نضال انساننا الجديد على زاوية دون أخرى وبحيث لا يتوقف هذا النضال عند مرحلة دون أخرى . وانما تدخل الحضارة العربية بانسانها الجديد أبواب الثورة الدائمة التى تعوض الاجيال المعاصرة مرحلة طويلة من الانحطاط عاشتها المجتمعات العربية فى هوان . الثورة التى ترتفع بنا الى مستوى العصر .

هكذا انغمست أعمال الحكيم فى حياة الشعب المصرى التى طالعنا وجها لها فى «يوميات نائب فى الأرياف» ١٩٣٨ ووجها آخر فى مسرحية « اللص »١٩٤٨ . وهكذا ولدت أعمال نجيب محفوظ « القاهرة الجديدة ــ خان الخليلى ــ زقاق المدق ــ بداية ونهاية » وقد صدرت جميعها ابان الفترة الواقعة بين ١٩٤٤ و ١٩٤٩ . وفى النقد الأدبى حفرت مقدمات لويس عوض فى أذهاننا صورة جديدة لعلاقة الادب بالحياة ، مقدمات « فن الشعر » و « بروميثوس طليقا » و « الأدب الانجليزى الحديث » و«بلوتلاند». والتقينا بالصورة نفسها عند مندور ، وعمر فاخورى حين كتب « الباب المرصود » و « أديب فى السوق » . وكانت أشعار الزهاوى والشابى ومحمود حسن اسماعيل بمثابة المشعل الذى يضىء ما تغمض عنه الابصار فى جلبة الحياة وضجيج الواقع المرئى والمألوف . وليس غريبا بعد ذلك كله أن تتجاوز هذه الأسماء جميعها أو معظمها على صفحات

«الرسالة» و «الثقافة» جنبا الى جنب الرواد القدامى من أمثال طه حسين والعقاد والزيات وزكى مبارك والرافعى ، الذين لم يتخلوا عن مواقعهم فى « قيادة » الحركة الادبية العربية . وليس غريبا أن تحتجب هاتان المجلتان فتعلنان بموتهما سقوط « القيادة » القديمة جماهيريا ، كما تعلنان نهاية مرحلة كاملة فى أدبنا الحديث ، هى مرحلة الفكر اللبرالى السائد حينذاك على كافة أشكال الأدب • واذا كان احتجاب المجلتين ايذانا بسقوط القديم ، فانه أيضا كان تأكيدا بأن الجديد لم يستطع بعد أن يقف على قدميه . فلو كان قادرا على الوقوف وحده فى الميدان ، لما تحطمت المنابر التى كان يمثل فيهـا القطب الضعيف غير الجاذب • لقـد مات القـديم حقا ، ولكن الجديد ما أن يمد قدماه الضعيفتان حتى يصطدم بكيان صلب من «المجتمع» القديم بكل ما يمثله من قيم وعلاقات اجتماعية وبناء سياسى واقتصادى•

وكانت ثورة يوليو ١٩٥٢ هى الضربة الاولى لهذا البناء الراسخ المتهالك فى آن ، الضربة التى أتاحت للوليد الجديد أن يمد قدماه ويثبتهما شيئا فشيئا • وقد فاجأت الثورة بعض الادباء من ناحية الشكل وان لم تفاجئهم من ناحية المضمون ، ولـكنها بغير شك قد فاجأت البعض الآخر شكلا ومضمونا • لذلك تختلف انعكاساتها على الأدب العربى الحديث من كافة الزوايا الفكرية والفنية •

الرواية والقصة القصيرة :

من الطبيعى أن يكون انعكاس الثورة على الأدب المصرى أكثر وضوحا وحدة عن انعكاساتها على الآداب العربية الأخرى ، خاصة فى سـنوات عمرها الأولى حين صبت اهتمامها على البناء الداخلى للمجتمع المصرى. ومن الطبيعى أيضا أن تكون الرواية والقصة القصيرة فى مقدمة أدوات التعبير الفنى قدرة على امتصاص الحدث الثورى الجديد ، لأن الشعر غالبا ما يجنح فى مثل هذه الظروف الى « الهتاف » المتعجل أو الصمت التام ، ولأن المسرح لم يكن قد تشكل بعد بما يناسب دوره فى تجسيد الثورة • أما النقاد فقد شغلهم الجانب السياسى عما عداه فى انتظار « أدب الثورة »•

وكانت الرواية والقصة القصيرة فى مصر قد استطاعت أن تتبلور فى نهاية الأربعينات عند حدود مدرستين واضحتين : المدرسة الرومانتيكية التى استقطبت فى صفها يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله ويوسف جوهر وسعد مكاوى ، والمدرسة الواقعية التى استقطبت فى صفها نجيب محفوظ وعادل كامل ويوسف الشارونى وصلاح حافظ وفتحى غانم

والفريد فرج ونعمان عاشور · كانت أحلام البرجوازية وغرامياتها هي عماد المدرسة الاولى ، وكانت حياة الشعب الكادح عماد المدرسة الثانية · وما ان أقبلت الثورة حتى زاد الاستقطاب تبلورا ، وتحددت أبعاد المدرستين ·

على أن الثورة وقد شرعت في بناء مجتمع جديد يخلو من أدران كثيرة زينت فيما مضى جدران المجتمع القديم ، فانها وضعت المدرسة الرومانتيكية في مأزق حرج · فلم تعد مخادع القصور وأندية القمار والملاهي الليلية بالمادة الصالحة لأن تكون « حلما » للانسان الجديد · ومن ناحية أخرى لم تكن بصيرة هذا الفريق من الادباء بقادرة على النفاذ الى أعماق الثورة ومعايشة نتائجها عن قرب · لذلك اتجه الرومانتيكيون المصريون نحو هدف جديد هو نقد النظام القديم وتصوير مفاسده ، أو مواكبة الحاضر وتصوير مكاسبه · ورأينا سيلا من الروايات والقصص القصيرة يتخذ من الملك والباشوات والانجليز خامة انسانية لفنه · ولم يكن القارئ العربي قد طالع لهذه الأسماء شيئا على هذا النحو فيما قبل الثورة ، حين كان الملك ملكا والباشوات والانجليز سادة الحياة · لذلك أقبلت أعمالهم الجديدة تفتقر الى الصدق والأصالة ، وتتميز بنفس النظرة الرومانتيكية القديمة. فاذا نحن قرأنا رواية«الحصاد»لعبد الحميدجودة السحار ، أو « شيء في صدري » لاحسان عبد القدوس ، لاكتشفنا أن المحور الرئيسي لهما ولغيرهما من الأعمال المشابهة هو المحور الأخلاقي الذي تدور من حوله صور الفساد الخلقي عند الاقطاعيين ، أما مواكبة الحاضر التي نراها في أوضح أشكالها عند كاتب كيوسف السباعي تخصص تقريبا في التأريخ للثورة من « رد قلبي » الى « جفت الدموع » فاننا نلاحظ « المشهد الرومانسي » هو هو بعينه المشهد الرئيسي في الرواية وان تغيرت الأسماء والأثواب والأماكن والأحداث ، كما نلاحظ أن الثورة — وهي موضوع الرواية — قد غدت حدثا قدريا مفاجئا ·

ولم يكن الامر كذلك بالنسبة للاتجاه الواقعي في الرواية المصرية والقصة القصيرة ، فبالرغم من تعدد الروافد ضمن المدرسة الواقعية الا أنها استطاعت أن تقيم الماضي تقييما مختلفا وأن تواكب الحاضر بصورة مغايرة ، بل وأن تتطلع الى المستقبل وهو الامر الذي لم يخطر على بال المدرسة الاخرى ·

وتعد « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوي ، وثلاثية « بين القصرين » لنجيب محفوظ في مقدمة الأعمال الواقعية التي تصدت لتقييم المجتمع القديم تقييما فنيا وفكريا · القصة الاولى ناقشت هذا المجتمع في الريف،

والقصة الاخرى ناقشته فى المدينة • وقد صدرت الطبعة الاولى من رواية « الأرض » عام ١٩٥٤ تجسد ذلك التناقض الحاد بين مصلحة كبار الملاك ومصلحة الفلاحين الصغار • وتدور أحداثها الرئيسية حول ذلك النزاع الحاد الذى نشب بين أهل القرية من جانب ، والحكومة من جانب آخر ، حول فترة الرى القصيرة التى تهدد زراعة الفلاحين الفقراء بالجفاف ، بينما تغمر المياه أرض الباشا بغير مواعيد ولا قوانين. وتدور أحداث الارض فى الثلاثينات من هذا القرن ابان حكم اسماعيل صدقى • ويربط الشرقاوى ربطا فنيا عميق الدلالة بين ما يحدث فى القرية وما يحدث فى المدينة ، وكيف تنعكس مشكلات النظام وتناقضاته على أصغر جزئيات الحيـــاة اليومية فى واقع الفلاح الصغير . وقد صدرت ثلاثية بين القصرين فى طبعتها الاولى عامى ٥٦ و ١٩٥٧ على التوالى • وكان نجيب محفوظ قد بدأ كتابتها قبل ذلك التاريخ بسبع سنوات ، ولم يتصور أن هذه البانوراما الهائلة لمجتمعنا الحديث يمكن أن ترى النور فى ظل النظام القديم حتى قامت الثورة وأطلقت لقلمه العنان فى تكملة أعظم الوثائق الفنيـــة فى تاريخنا الادبى •

والثلاثية تتناول تلك المرحلة الواقعة بين قرب نهاية الحرب العالمية الاولى (١٩١٧) وقرب نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٤) وهى تلك المرحلة الحافلة بأخطر حدثين فى تاريخ البشرية المعاصرة ، وهى أيضا تلك المرحلة الحافلة بأخطر ارهاصات ثورة يوليو منذ فشل ثورة ١٩١٩ • وتتناول « بين القصرين » ــ وهى الجزء الاول ــ معالم الثورة الناشـــئة فى ظل القهر الاجنبى والمجتمع شـــبه الاقطاعى • بينمـا تتنـــاول « قصر الشوق » ــ فى الجزء الثانى ــ ما طرأ على المجتمع من تطور فى الثلاثينات حيث تمكنت الرأسمالية المصرية من المشاركة فى الحكم ، وحيث نجحت بعض القيم البرجوازية أن تمسك بعجلة القيادة الاجتماعية بدلا من القيم الاقطاعية • وتتناول « السكرية » ــ فى الجزء الثالث والأخير ــ مرحلة الاستقطاب الفكرى العنيف بين اليمين واليسار فى الحركة الوطنية كانعكاس لتطور قضية الاستقلال الوطنى نحو المضمون الاجتماعى للثورة •

وفى كل من الارض والثلاثية محاولة فنية لاكتشـــاف القوانين الضابطة لحركة المجتمع حتى يمكن الاستنارة بها فى توجيــــه الانسان الجديد • وهذا هو الفرق بين هذين العملين وغيرهما من أعمال آثرت العمل « التسجيلى » والنظرة « الاخلاقية » لمجتمع ونظام ما قبل الثورة • غـير أن مواكبة الحاضر عن كثب كانت المهمة الاولى أمام الادباء الواقعيين الذين

تزايد عددهم واتسعت أمامهم فرص النشر ومجالات حرية التعبير • ومن ثم كان طبيعيا أن يظهر جيل جديد يتجه أساسا الى القصة القصيرة كيوسف ادريس ولطفى الخولى ومحمد صدقى وعبد الله الطوخى وصالح مرسى وفاروق منيب وصبرى موسى وفهمى حسين ومحمد سالم وسليمان فياض وبدر نشأت ومحفوظ عبد الرحمن ومحمد أبو المعاطى أبو النجا ، الى جانب بعض الروايات التى كتبها أمين ريان ولطيفة الزيات ومحمود دياب وصالح مرسى وشوقى عبد الحكيم .

ولم تعد البرجوازية الصغيرة فى هذه الأعمال هى الخامة البشرية الماثلة للبناء الفنى • وانما شاركتها جموع الفلاحين الصغار والأجراء والترحيلة والعمال • وقد تسببت خاصية « استمرار الثورة » فى تغير الصورة الاجتماعية فى الادب تغيرا واضحا • وأصبح تأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى ، ثم قرارات يوليو ١٩٦١ وبناء السد العالى من المعالم البارزة فى حياتنا التى أكدت استمرارية الثورة . وازداد وضع أدباء نقد الماضى وتسجيل الحاضر من بقايا المدرسة الرومانتيكية حرجا • اذ كانت التحولات العميقة الجارية فى باطن المجتمع من التعقيد بحيث أن الهروب الى السخرية من النظام القديم ، أو التسجيل السطحى للنظام الجديد لم يعد من الممكن لدى الجماهير أن تسيغه • وهكذا توقفت بعض الأقلام التى ضربت أرقاما قياسية فى التوزيع فيما مضى ، وكانت تحتج بهذه الأرقام على أهميتها وتفوقها • بالميزان الذى اختارته لنفسها سقطت فى المعركة ، ولم تعد مطولات الجنس أو بطولات الغرام الفاجع أو التشهير الفج بالماضى والهتاف السطحى للحاضر ، لم تعد هذه كلها بقادرة على اغراء القارىء بالاقبال عليها . وسجلت أرقام التوزيع انتصارات متفاوتة لكتاب المدرسة الواقعية بمختلف تياراتهم الفنية •

ولعل صمت نجيب محفوظ طوال الفترة الواقعة بين صدور الثلاثية ، وظهور « أولاد حارتنا » على صفحات الأهرام عام ١٩٥٩ يوضح الى أى مدى كانت الصورة الاجتماعية من التعقيد بحيث تتطلب من الفنان الأمين أن يتريث طويلا أمام الظواهر الجديدة التى تقتحم وعيه بكل ما تزخر به من ثراء وعمق • وعندما ظهرت « أولاد حارتنا » كانت اعلانا صادقا يقول بأن النضال الوطنى لم يعد هو الكفاح من أجل الاستقلال السياسى ، وأن القضية الاجتماعية لا ينبغى أن تظل شفرة سرية يتبادلها الكتاب وقراؤهم فى صمت • وانما أمست الاشتراكية والعلم الطريق الحتمى الوحيد أمام تطورنا الاقتصادى والفكرى والاجتماعى • وبالرغم من أنه

قد سبقت « أولاد حارتنا » عشرات الاعمال التى تصوغ عذاب الجماهير الكادحة فى «أرخص ليالى» و «جمهورية فرحات» و « رجال وحديد » و « الأنفار » و « الأيدى الخشـــــنة » و « حيطان عالية » و « الشوارع الخلفية » و « قلوب خالية » .. الا أن « أولاد حارتنا » كانت من الوضوح والمباشرة فى اطارها الرمزى بحيث أنها كانت العمل الروائى الاول فى تاريخنا الذى يثير حفيظة الرجعية لدرجة تضع الفنان فى نقطة الصدام وجها لوجه مع فئات الرجعيين • ولم تكن العاصفة التى أثيرت فى وجه نجيب محفوظ الا صورة مصغرة للعواصف الكبرى المستمرة التى واجهتها الثورة بعد أن قررت المسير بحزم نحو الطريق الطويل الى الاشتراكية •

وبقدر ما كانت الاشتراكية هدفا رئيسيا عند أبناء الجيل الجديد من المدرسة الواقعية ، بقدر ما وضعت هذا الجيل أمام العديد من علامات الاستفهام : اذا كان النظام قد أخذ بما ناضلوا من أجله فيما مضى ، فما الذى يستطيعون تقديمه للناس من جديد ؟ وهو سؤال هام طرحته جميع الثورات على معاصريها من الأدباء • وقد اختلف الروائيون وكتاب القصة القصيرة فى مصر فيما قدموه من اجابات عملية اختلافات واسعة •

كتب نجيب محفوظ « اللص والكلاب » يحذر من رءوف علوان أينما وجدت مبادئه ترتدى أثوابا مختلفة الالوان تناسب كل زمان ومكان . وقال الفنان فى شجاعة رائعة ان سعيد مهران هو الثمرة المجهضة لـكل ثورى يحوله المناخ الانتهازى الى متمـرد يجيـد الاغتيـال الفردى • ثم كتب « السمان والخريف » ليقول ان الطريق ليس مسدودا أمام عيسى الدباغ المناضل الوفدى القديم اذا استطاع أن يلحق بذلك الشاب الطويل الأسمر الذى يمسـك بيسراه وردة حمراء • وكتب « الطريق » باحثـا مع صابر عن معنى الحرية والكرامة والسلام ، وكتب «الشحاذ» باحثا مع عمر عن سر الأسرار ، متعاطفا مع عثمان خليل فى نضاله الذى لايكل من أجـل حياة أفضل • ثم كتب « ثرثرة فوق النيل » واضعا يده مع أنيس زكى على التشابك المعقد لمختلف التناقضات التى تصنع حياتنا الراهنة •

وفى هذه الأعمال جميعها لم يتورط نجيب محفوظ ـ روائى المرحلة والعصر على النطاق العربى ـ فى تلك الوهاد السطحية التى سقط فيها غيره ممن لم يوفقوا الى الجمع بين الالتزام والحرية، فانحصرت أعمالهم بين أسوار العموميات وباعدت بينها وبين الجزئيات والتفاصيل . وتلك هى المهمة التى شغلت نجيب محفوظ فى كل ما كتب طيلة هذه المرحلة . فلم تضق نظرته حتى لتبدو وحيدة الجـانب ترى الايجابيات بمعزل عن

السلبيات ، ولم تقف هذه النظرة عند أحد النقيضين دون آخر بحيث تصبح نظرة ستاتيكية جامدة • وانما استطاع هذا الفنان بوعى نافذ الى مكونات الثورة وادراك جاد بمقوماتها أن يعكس « الحركة » الثورية سلبا وايجابا بنظرة دينامية حية •

وتقف الى جانب أعمال نجيب محفوظ بعض الأعمال الهامة التى انعكست عليها خطوات الثورة فى أشكال متباينة منها « الباب المفتوح » وقد اتخذت مؤلفتها الدكتورة لطيفة الزيات من العدوان الثلاثى بناء روائيا لأزمة الجيل الذى تنتمى اليه • و « الحرام » ليوسف ادريس وقد جعل من عمال التراحيل أرضية العمل الروائى الذى يمهد للاصلاح الزراعى ، و « الرجل الذى فقد ظله » لفتحى غانم وقد بلور أبعاد الحركة الاجتماعية فى أزمة المثقفين ، و « الأفيون » لمصطفى محمود وقد عالج نفس القضية من زاوية مختلفة هى ضراوة التناقض بين الأجيال المختلفة •

والملاحظ أن المعركة الرئيسية التى دارت من حولها صراعات المجددين مع الجبهة الرجعية من أدباء الأمس ، هي معركة اللغة • ولم يكن الصراع بين العامية والفصحي أمرا طارئا على الحقل الأدبى • ولكنه ازداد حدة ابان تلك الفترة حين استولى بعض الأدباء الرجعيين على مقاليد السلطة الأدبية وتمكنوا من فرض قوالب «رسمية» على الأدب عن طريق الجوائز التشجيعية التى رصدوا لها من الشروط ما يحرم المجددين من مجرد التقدم لها . ولم تكن معركة العامية والفصحى الا ستارا يخفى أنياب الرجعية التى أرادت أن تنال من الفكر الجديد عن طريق اللغة الجديدة التى استوجبها السياق الفنى فى صياغة الشخصيات والأجواء الشعبية .

ولقد اتجه معظم أبناء الجيل الجديد فى السنوات التالية للثورة نحو القصة القصيرة ، وأضحت ساحة الرواية خالية الا من التجارب القليلة التى كتبها محمود دياب «الظلال فى الجانب الآخر» وصالح مرسى «زقاق السيد البلطى » وشوقى عبد الحكيم « أحزان نوح » • ولكن موجة القصة القصيرة بدأت فى الانحسار مع ازدهار المسرح الجديد ، وقد كان من نقاط التحول الرئيسية فى تاريخنا الادبى الحديث ، التى عكست بصورة مباشرة — بالسلب والايجاب — منجزات الحركة الثورية المعاصرة .

ولم تكن الرواية العربية بمعزل عن تطورات الرواية المصرية فى الاستجابة لأحداث الثورة . ذلك أن ثورة يوليو فى اطارها القومى كانت قد طرحت مجموعة من القضايا على الصعيد العربى حين أخذت فى اعتبارها

أن توحد الشعب المصرى فى معركة مصيرية وحضارية مشتركة مع بقية أبناء الوطن العربى • تلك هى معركة القومية العربية التى انبثق الوعى الحاد بأصالة مضمونها التقدمى مع فجر المأساة الفلسطينية. وتعد أعمال غسان كنفانى وحليم بركات وسهيل ادريس وأبو بكر خالد وعبد الله القويرى فى مقدمة الاعمال التى عبرت فى أمانة وصدق عن الابعاد العربية الجديدة للثورة المصرية • فروايتا « رجال فى الشمس » و « ستة أيام » لغسان كنفانى وحليم بركات على الترتيب ، يجسدان تجربة المأساة فى ارتباطها الوثيق بأزمة الأجيال المعاصرة • أما « الحى اللاتينى » و « الخندق العميق » و « أصابعنا التى تحترق » للدكتور سهيل ادريس ، فهى أقرب ما تكون الى ثلاثية روائية تسجل بالتعبير الفنى تطور جيل ما بين الحربين على النطاق العربى ويقظته الثورية فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ الى العدوان الثلاثى فى ١٩٥٦ وكيف كان هذا التاريخ انبثاقا مجددا لوحدة الثورة العربية. وتكاد روايات سهيل ادريس الثلاث أن تقترب من أعمال يوسف السباعى من ناحية ، ومن أعمال نجيب محفوظ من ناحية أخرى • فهو مؤرخ للثورة حقا ، ومن زاوية رومانتيكية كما يفعل السباعى ، وهى تترجم عن شخصية صاحبها وأزمة جيله وحضارته كما يفعل نجيب محفوظ •

وقد صدر فى بيروت ودمشق سيل من الروايات والقصص القصيرة التى انعكست عليها أحداث الثورة سلبا فوقف كتابها الى جانب القوى المعادية للثورة ، سواء تم ذلك بطريقة تقريرية مباشرة فى تلك القصص التى صورت الانفصال الرجعى فى سوريا تصويرا معاديا للثورة العربية ، أو ما تم منها بصورة فنية ركزت على جوانب السلب والتمزق عند بعض قطاعات المثقفين • ولقد كانت الارتباطات الفكرية بين هؤلاء الكتاب والثقافات الرجعية التى نشط الاستعمار فى تصديرها وترويجها هى مصدر ذلك الانحراف النفسى والفكرى فى تقييم الثورة فنيا عند هذا الفريق من الأدباء • ولقد شاركهم بطرق ملتوية بعض الكتاب المصريين وان لم يكتب لأعمالهم البقاء الطويل •

ولم يقتصر انعكاس الثورة على مضمون الرواية العربية والقصة القصيرة ، بل شمل هذا الانعكاس قوالب التعبير وأبنية الفن • وكان أمرا شبه محتم أن يثمر التفاعل بين الفكر والفن فى القصة العربية أشكالا جمالية جديدة • فقد صاحب نكوص الرومانتيكية وازدهار الواقعية تحول « الاسلوب » فى مستواه اللفظى من الكلمات العامة المطلقة الى الكلمات الدالة على معنى محدد ، والموحية بانفعال خاص . كما تحول

« الرأوى » الذى يذيع القصة فى مستوى انفعالى موحد الى عديد من الشخصيات الحاضرة والغائبة والمخاطبة،والتى تتلون نغمات كلماتها وفق نفسياتها المتباينة وأحوالها المتغيرة • وكذلك تحولت « الشخصية » من النمط والنموذج الى الكيان الذاتى المتفرد • ولم يعـــد « الموقف » الفنى مجرد حادث مفاجىء أو عابر ، وانما أصبح تكوينا دراميا متكاملا مع بقية العناصر الفنية . بل لقد تغير البناء العام للرواية والاقصوصة فى الفترة الأخيرة ، ولم تعد السيادة للتفاصيل المادية المألوفة للعين ، بقدر ماتحول الهيكل الروائى الى ما يشبه المونولوج الداخلى الذى يوجز الأحداث ويكثف الشعور ويبلور الرؤيا . ولعل «حجم» الرواية عند نجيب محفوظ الذى تطور من الثلاثية الى ثرثرة فوق النيل أوضح دليل على الانجازات الجديدة فى حقل الرواية العربية من حيث معنى البطل والحدث والموقف والحوار والسرد وغير ذلكمن أدوات الصياغة• على أن هذه الانجازات لم تتم بمعزل عن مكتسبات القصة فى العالم ، اذ أن الآداب الاوروبية المختلفة ما تزال لها القدرة والفعالية على تطعيم آدابنا وفنوننا . كما أن تجربتنا الفنية نفسها فى مجال الرواية والاقصوصة ما تزال بحاجة الى هـــــذا التأثر المشروع • غير أن الجدير حقا بالتسجيل هو أن تجربتنا المحلية الأصيلة أمست هى العنصر الرئيسى فى كافة مكتسبات الرواية والقصة العربية القصيرة • ولا ريب أن هذه المكتسبات لم تلون انتاجنا القصصى كله فهى لم تتضح الا فى الأعمال الممتازة ، ولكن مجرد رسوخها كتقاليد فى تاريخ الرواية فى بلادنا يتيح الفرصة كاملة أمام الأجيال اللاحقة لمزيد من الأصالة ما دام تراثنا سيزداد مع الأيام قوة وعمقا واتساعا •

المسرح :

اذا كان للرواية والقصة القصيرة تراث سابق على ثورة يوليو ، يمتد الى أوائل القرن حيث نلتقى بحديث عيسى بن هشـــام للمويلحى ، وزينب للدكتور هيكل ، ثم أعمال الحكيم الثلاثة «عودة الروح» و «عصفور من الشرق » و « يوميات نائب فى الارياف » وانتاج تيمور ولاشين وغيرهم من رواد القصة المصرية ، فان تراثنا المسرحى لا يشترك مع التراث القصصى سواء من ناحية الكم أو الكيف • ذلك أنه باستثناء المسرح الشعرى لأحمد شوقى والمسرح النثرى لتوفيق الحكيم لن نعثر على انتاج جاد فى غمرة النشاط الواسع لحركة الاقتباس والترجمة والتمصير التى سادت على المسرح العربى عموما ــ لا المسرح المصرى وحده ــ خلال النصف الاول من هذا القرن .

وبالرغم من أن مسرح الحكيم خلال أعوام الثـــورة يتميز بخبرات جديدة فى الفن والحياة كما تدل على ذلك أعماله الموازية لسنوات التجربة الثورية فى بلادنا (ايزيس ــ السلطان الحائر ــ رحلة قطار .. الخ) الا أن مالا ريب فيه هو أن الجيل الجديد الذى ظهر بعد الثورة (نعمـــان عاشور ــ لطفى الخولى ــ يوسف ادريس ــ سعد الدين وهبه ــ رشـــاد رشدى ــ ميخائيل رومان ــ عبد الرحمن الشرقاوى ــ الفريد فرج) هو الجيل الذى جسد بصوابه واخطائه جميعا ، معظم انعكاسات ثورة يوليو على انساننا الجديد ، ونهضتنا الحضارية الوليدة .

ولربما تعد مسرحية « الناس الى تحت » بمثـــابة نقطة التحول المسرحية فى التعبير الفنى عن الحركة الاجتماعية المصرية . على أن هذا لا ينسينا أن الهموم الاجتمــاعية ظلت المادة الخـام للمسرح المصرى أمدا طويلا قبل أن يكتب نعمان مسرحيته ، بل ان أعمالا عديدة للحكيم تناولت مشكلات المجتمع المباشرة من وجهة نظر تعـــاطفت كثيرا مع الطبقــات الكادحة. غير أنه يتبقى لمسرحية نعمان عاشور بعد ذلك أنها قدمت رؤيا اجتماعية قريبة من التكامل هى انعطاف حقيقى بالتفكير السائد على خشبة المسرح المصرى آنذاك . فلم يعد الامر مجرد « تعاطف » مع الكادحين بقدر ما أصبح كشفا يتسم بروح العلم لتكوين المجتمع المصرى والمركبات الطبقية التى تحركه. ولم يعد الامر احساسا ميلودراميا بالرثاء لتعاسة الفقراء بقدر ما أصبح رؤية تاريخية ترى المستقبل من خلال الماضى والحاضر. والمستقبل الذى أومأت به مسرحية نعمان « الناس الى تحت » وما تلاها من أعماله الاخرى « الناس الى فوق » و عيلة الدوغرى » هو الاشتراكية . وهو المستقبل الذى عالجته ــ فيما بعد ــ بصورة أو بأخرى أعمال لطفى الخولى « قهوة الملوك-القضية » ويوسف ادريس « ملك القطن-جمهورية فرحات» . ولم يستمر هذا الاتجاه التبشيرى ان جاز التعبير عما يوحى به من آمال فى الاشتراكية ، فقد جرت الأحداث بمعدل أسرع من أحلام كتـــاب المسرح . وهكذا بدأت موجة درامية جديدة ، بعضها يبرر قيام الثورة كما نلاحظ فى أعمال ســعد الدين وهبــه « المحروسة ــ السبنسة ــ كوبرى الناموس » وأحد أعمال رشاد رشدى « رحلة خارج السور » . وبعضها الآخر يطرح للمناقشة التحديات الجديدة التى تواجه الثورة فى المرحلة الاشتراكية ، مثل « الفرافير » و « سكة السلامة » و « اتفرج يا سلام » و « حلاق بغداد » و « الفتى مهران » . على أن هذه الموجة لا يحركها تيار واحد ، ولا تنتهى عند شاطىء محدد .

أحد هذه التيارات يمكن أن تطلق عليه مسرح القضايا الفكرية ويمثله يوسف ادريس فى « الفرافير » و « المهزلة الارضية » · والفرافير تعالج قضية الانظمة الاجتماعية التى خلقها الانسان فاستبدت به وأصبح عبدا لها · والكاتب يطلق هذا الحكم ويعممه ، فالعبودية والاقطاعية والرأسمالية والاشتراكية ، كلها سواء فى اغتيال انسانية الانسان · ومطلوب اذن — عند المؤلف — أن نبحث جميعا عن حل . ولكن شعار « البحث عن حل » يصبح شيئا بلا جدوى حين يسد الفنان جميع الأبواب· و « المهزلة الارضية » امتداد طبيعى للفرافير ، فهى تقول بأن الملكية الفردية أصل كل الشرور ، ولكنها أمست على مر العصور جزءا لا يتجزء من الطبيعة الانسانية لا مفر من قبولها كما هى · وتقول أيضا أن لا حقيقة موضوعية واحدة فى هذا العالم ، فالحقيقة ذاتية يراها كل انسان من زاوية خاصة قد تتعارض مع رؤية الآخرين ولكنها مبررة دائما .

وهناك تيار آخر يمكن تسميته بمسرح القضايا الاجتماعية ، ويمثله نعمان عاشور ولطفى الخولى ، الاول فى «عطوة أفندى قطاع عام» و «الليالى الثلاث » والثانى فى «الأرانب» · كلاهما يعرض قضية اجتماعية مطروحة للبحث ، هى قضية الانتهازية والاستغلال فى ظل تناقضات البناء الاشتراكى عند نعمان عاشور ، وهى قضية المرأة كما تراها الفئات الاجتماعية المختلفة فى ظل مرحلة التحول التى تعيشها تلك الفئات عند لطفى الخولى .

وهناك تيار ثالث يمكن تسميته بالمسرح التاريخى ، وهو يجمع الفريد فرج وعبدالرحمن الشرقاوى ورشاد رشدى، ويستثنى سعد الدين وهبه من التسمية التاريخية ، ولكنه ينضم الى هـذا الفريق من حيث الجوهر ، وهو طرح قضية « الثورة » فى أبعادها المختلفة ، والمد والجزر فى مرحليتها أو استمراريتها · وهو تيار مزدوج ، لأن الفريد فرج فى « سليمان الحلبى » وعبد الرحمن الشرقاوى فى « الفتى مهران » يعالجان البطولة الثورية أكثر من معالجتهما للنظام الثورى . بينما يتجه رشاد رشدى وسعد الدين وهبه الى معالجة النظام نفسه · ومهما كانت الأردية التاريخية التى ترتديها معظم مسرحيات هذا الفريق فان « المعاصرة » هى السمة البارزة فى أعمالهم . وبالتالى فان استجابة المشاهد أو القارىء لمفهوم الاغتيال الفردى عند سليمان الحلبى ، ومفهوم البطولةالاجتماعية — ولو تكن مهزومة — عند مهران، هى استجابة معاصرة لا يلغى حرارتها الاندماج فى الموضوع التاريخى . وكذلك فان

الاستجابة لمواقع الهزيمة والسلب فى «سكة السلامة» و «بير السلم» و «اتفرج يا سلام» هى استجابة معاصرة لا تنفى واقعيتها كثافة الرمز.

ويتبين لنا من هذا العرض أن المسرح المصرى طيلة العشر السنوات الاخيرة كان انعكاسا حادا ومباشرا لمنجزات الثورة فى مجال الحركة الاجتماعية والفكرية ونستطيع أن نضيف الفنية أيضا • فقد تهاوت الابنية الكلاسيكية مع التجارب الجديدة ، وأصبح مسرح نعمان عاشور مسرحا قوامه « الشخصية » وحدها لا البناء الدرامى ، ولذلك تلتحم عناصر التراجيديا بعناصر الكوميديا فى أعماله التحاما يجعل من الصعب تصنيفها فى احدى خانات الدراما التقليدية • ويميل لطفى الخولى فى « الأرانب » الى قالب الفانتازيا الكوميدية التى تحله من الكثير من قيود المسرح الكلاسيكى ، ولكنها لا تدخل به فى نطاق الفارس أو الفودفيل . ويتجه سعد الدين وهبه ورشاد رشدى الى « الاستعراض » بدلا من بناء الاحداث والشخصيات والمواقف •

وبالرغم من أن المسرح المصرى فى نشأته الاولى يتفرع عن دوحة المسرح العربى الذى أسسه مارون نقاش والقبانى فى سوريا ولبنان ، الا أن النهضة المسرحية فى مدها وجزرها تركزت لأسباب عديدة فى مصر وحدها ، وظلت بقية أرجاء الوطن العربى فى أسر حركات الترجمة المخلة والتعريب المبتسر الى وقت قريب • وعندما نشطت حركة الخلق المسرحى لم يتجسد فى اللغة العربية الا القليل النادر ، اذ أن كاتبا جزائريا مثل كاتب ياسين ، أو كاتبا لبنانيا مثل جورج شحادة ، يكتب مسرحه بالفرنسية . بينما تقتصر الكتابة العربية على قلة نادرة تعد على أصابع اليد ، مثل غسان كنفانى فى مسرحية « الباب » وانطوان معلوف فى « بابل » وعبد الله القويرى فى مسرحياته القصيرة • ويغلب الاطار التاريخى على معظم هذه الأعمال ، وتناقش فى حدود هذا الاطار احداث الحياة العربية المعاصرة . ويكاد ينحصر تأثير الثورة العربية التى انطلقت فى مصر أولا ثم تجاوزتها الى بقية أنحاء المنطقة على المسرح العربى الجديد فى أنه يستلهم ما يجرى بالارض العربية من ثورات فى بعث « البطولة العربية » على خشبة المسرح • هذه البطولة التى تجمع بين الجذور القومية وما استجد فى الحياة العربية الحديثة فى وحدة درامية متكاملة أو قريبة من التكامل •

الشعر :

لم يحدث صراع جاد بين قديم وجديد فى المسرح والرواية ، طوال خطوات الثورة فى المجال الاجتماعى ٠ أما الشعر وقد رافقت نقطة تحوله الخطيرة بداية الثورة وارهاصاتها فان صراعا حادا هائلا نشب بين المحافظين والمجددين أسفر فى بعض الأحيان عن نتائج هامة ٠ فالمسرح والرواية لا تراث حقيقى لهما فيما تركه السلف ، بل هما من الاشكال الفنية المستوردة فى جوهرها من الحضارة الفنية للغرب ٠ أما الشعر فهو ديوان العرب كما يقال ٠ هو فن راسخ فى الارض العربية منذ القديم ، لنا منه تراث قرون وأجيال وأزمان ٠ هكذا أقبلت مرحلة تحوله قبيل الثورة بقليل وبعدها بقليل ايذانا بمعركة ضارية بين الرجعية الأدبية وصفوف المجددين ٠

وأعتقد أنه من العبث أن نؤرخ للشعر العربى الحديث بقصيدة مفردة كتبها السياب أو الملائكة فى العراق عام ١٩٤٧ ، وانما يجب أن نحدد هذا التاريخ بعد ذلك بخمسة أعوام على الأقل حين أصبحت هناك «حركة» شعرية حديثة لا تعتمد على استثناءات فردية ، وانما على « تيار » جماعى زاخر بالحياة والقدرة على الاستمرار . ويخيل الى أن عام ١٩٥٢ الذى ظهرت فيه الأعمال المبكرة لعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور وخليل حاوى ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب هو العام الذى يمكن أن يتخذ دليلا على أن ثورة يوليو كانت نقطة انطلاق حضارية شاملة للمنطقة العربية كلها . ذلك أن الحضارة العربية ــ والشعر من معالمهما البارزة ــ كانت ترهص ابان هذه المرحلة الهادرة من تاريخها بثورة تتجاوز حدود الاطار السياسى الى آفاق التكوين البشرى العام ٠

وقد كانت ثورة يوليو عاملا حاسما فى حرث الأرض العربية لاستقبال بذور الشعر الحديث فى شىء من الثقة والاطمئنان ٠ فلقد كانت حصون الرجعية من الحكام والأنظمة الاجتماعيةالمتخلفة من العوائق الضخمة التى ارتفعت فى وجه المجددين قبل الثورة باسم التقاليد العربية والتراث وأحيانا الأصالة القومية والدين ٠ حالت القوى الرجعية طويلا بين ثورة الشعر الحديث ومنابر التعبير الجماهيرية ، فامتنعت عليه الصحافة والاذاعة والندوات وأصبح مقصورا على الهمس بين جدران البيوت الصديقة للشعر الجديد ٠ بل كثيرا ما طاردت بعض السلطات هذا الهمس حين بالغت القوى المحافظة فى اتهام الشعراء الجدد بالاتهامات السياسية المختلفة .

ولقد ظلت هذه الاتهامات قائمة بعد قيام ثورة يوليو ، ولكنها لم تعد قادرة على سد الطريق أمام الشعر الجديد ، اذ خصصت له المنابر الرسمية وغير الرسمية فرص التعبير القوى الحر • واستطاع هذا الشعر من جانبه أن يواكب انعكاسات الثورة على الوطن العربى والحضارة العربية فقدم تأكيدا عمليا بذلك ، على أنه أكثر طواعية وقدرة على التقاط أبعاد الثورة وتجسيدها وشحنها فى الوجدان العربى • لم تكن القضية مجرد تغيير للشكل العمودى الصارم بأوزانه الخليلية وعروضه وأبحره ، واستبدالها بالتفعيلة الواحدة • وانما كانت القضية ـ على وجه التحديد ـ هى تغير المضمون الشعرى واستلهامه قضايا العصر والمجتمع والحضارة بدلا من البكاء على الأطلال التى غناها الشاعر القديم منذ مئات السنين •

ومضمون الشعر الحديث هو « الجديد » الذى هز عروش الرجعية الادبية ، ولم يكن الشكل الجديد الا انعكاسا حتميا لهذا المضمون الجديد • واذا كان المحافظون قد تستروا خلف أردية الشكل المتوارث فى الهجوم على هذا الشعر ، فانهم لم يغفلوا قط أن المضمون هو هدفهم ، وأما الشكل فهو سلاحهم الذى يمكنه التأثير على الوجدان العربى وتقديسه للتراث • ان الصدق وحده هو الذى استوجب الشكل الجديد للمضمون الجديد • ولو أن هذا المضمون الجديد قد استطاع التعبير عن نفسه فى الشكل الموروث ، لقامت نفس المعركة الضارية بين الفريقين تحت أسماء وعناوين أخرى •

وهذا ما حدث بالفعل حين أشعلت لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للفنون والآداب نيران الفتنة الرجعية التى أثارها بيانها الشهير منذ عامين • وكانت التجربة الشعرية الجديدة قد تمكنت من اثبات وجودها بعد خمسة عشر عاما من النضال المرير ، ونجحت فى تغيير الذوق العربى العام حتى يسيغ ما طرأ على بناء القصيدة العربية من تطورات ، واستطاعت فى النهاية أن تسحب الارض من تحت كثير من الاقدام الراسخة فى البناء التقليدى • وجاءت لجنة الشعر عام ١٩٦٤ وقد رأت الدولة تخصص مجلة شهرية للشعر العربى قديمه وجديده فراحت فى بيان رجعى مدمر تتهم الشعراء العرب الحديثون بأنهم يعاودون فى شعرهم القومية العربية والاسلام . ولم يذكر البيان ـ ولو فى كلمة واحدة ـ أن هؤلاء الشعراء خرجوا على عروض الخليل ، بل أمسك بأطراف القضية الفكرية مباشرة وقال انهم يزلزلون مجموعة من «القيم» الباقية على مر العصور . أما أشكال التعبير ـ ويا للعجب ـ فانها قابلة للتغير والتطور •

ولقد كان بيان لجنة الشعر في واقع الأمر انعكاسا ايديولوجيا صادقا لما تموز به أرض الواقع العربي من تطورات تستقطب الشعر الحديث فى معظمه الى جانب التقدم، كما تستقطب أعداءه فى أغلبهم الى جانب الرجعية. على أنه لا سبيل الى انكار ردود الفعل التي أصابت الحركة الحديثة فى الشعر العربي بالمبالغة والتعسف . وذلك حين نذكر مجلة «شعر» التى صدرت في بيروت خلال سبع سنوات من ١٩٥٧ الى تاريخ صدور بيان لجنة الشعر المصرية . كانت مجلة « شعر »تطرفا عنيفا الى جانب الحضارة الفنية فى الغرب فأثمرت تجارب فى «قصيدة النثر» تبعد نهائيا عن الوجدان العربى الحديث وهموم الاجيال المعاصرة . وقد توقفت هذه المجلة فيما أتصور لأنها لم تستطيع التعبير عن أعمق خلجات الحضارة التى نعيشها . كما توقفت مجلة الشعر القاهرية لطغيان الرجعية الأدبية عليها ، ومبادرة السلطة الثورية الى ايقاف المد الرجعي.

وفى موازاة تقدم الثورة وانجازاتها المادية لم تعد هناك صراعات « شكلية » بل تعددت ألوان الحركة الجديدة نفسها وأمسى الشعر الجديد ميدانا لعديد من التيارات الوافدة مع التحولات الثورية فى أجزاء كثيرة من الوطن العربى . تطور الاتجاه الواقعى الاشتراكى عند بدر شاكر السياب (صاحب الاسلحة والاطفال ، وحفار القبور ، والمومس العمياء) وعبد الوهاب البياتى (صاحب المجد للاطفال والزيتون ، وكلمات لاتموت، وعشرون قصيدة من برلين الى اتجاه يمزج الحس الاجتماعى بالأشواق الميتافيزيقية ، كما نلاحظ فى « شناشيل ابنة الجلبى » للسياب، و «الذى يأتى ولا يأتى» للبياتى . وتطور الاتجاه القومى عند نازك الملائكة وأحمد حجازى الى ما يشبه الصمت والعودة الى الوراء عند نازك ، والاندماج فى تجارب ذاتية موغلة فى التفرد عند حجازى ، فما أبعد الشقة بين قصائد « مدينة بلا قلب » و « لم يبق الا الاعتراف ». وبينما نجد نفس المسافة عند شاعر آخر كصلاح عبد الصبور بين « الناس فى بلادى » و « أحلام الفارس القديم » نرى أن غلالة من الفكر هى التى تباعد بين المرحلتين فى شعر صلاح عبد الصبور ، غلالة تكسو فى رفق ولين أعماله الأخيرة. ولعل شفافية هذه الغلالة تزداد كثافتها عند شاعرين من لبنان هما « خليل حاوى » و « ادونيس » الأول يتخذ من قضية « الحضارة » عمادا لبنائه الشعرى ، والآخر يتخذ من قضية « الوجود » نسيجا لهذا البناء . الأول يسرف فى التجسيد ، والآخر يسرف فى التجريد . وهما معا يصوغان التجربة الشعرية فى اطار من الرمز الاسطورى .

ولا تدل هذه التطورات الآخذة فى الازدياد فى حركة الشعر العربى الحديث ، الا على أن تفاعلها مع الثورة الحضارية المعاصرة هو تفاعل خصب وخلاق ، يتجاور فيه السلبى والايجابى ، انعكاسا موضوعيا لما يجرى فى أرض الواقع من ثورة مستمرة ٠

النقد والدراسات الأدبية :

لعل ثورة يوليو لم تنعكس على فن من الفنون كما انعكست على النقد العربى والدراسات الأدبية ٠ وربما كانت المعركة التى اشتعل اوارها حوالى عام ١٩٥٤ بين المحافظين والمجددين هى بداية الانعكاسات الثورية للتطور الاجتماعى على النقد الادبى ، والفن عموما ٠ فلم يكن النقد الا استيعابا شاملا للفنون الادبية التى يقوم الناقد بتقييمها من قصة وشعر ومسرح ٠ أى أنه اذا أثارت القصة الجديدة مشكلة العامية والفصحى ، واذاأثار الشعر مشكلة الشكل والمضمون ، فان النقد الادبى يحتوى هذه المشكلات جميعها ، ويضيف اليها الاطار النظرى الذى يحيط ما جسدته هى بالفن الخالق من قضايا ٠ ومعركة ١٩٥٤ لذلك هى معركة فاصلة فى تاريخنا الادبى الحديث ، لانها أثمرت استقطابا واضحا فى الفكر بين المحافظين والمجددين، كان يقود الفريق المحافظ الدكتور طه حسين وعباس محمود العقاد ، وكان يمثل المجددين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض وحسين مروة وعلى سعد وغائب طعمة فرمان وصلاح خالص ومحمد مندور ٠ كان النقد ـ مثل الشعر ـ من أكثر الاشكال الادبية اهتماما بالمستوى العربى فى طرح المشكلات ، وبالتالى من أكثرها تأكيدا على أن الثورة التى نعايشها هى ثورة حضارية شاملة لا ثورة سياسية فحسب ، أو ثورة اجتماعية فى مرحلة تالية ٠ ان تطور الثورة من المستوى الوطنى الذى يحرر المجتمع سياسيا ، الى المستوى الاجتماعى الذى يحرره اقتصاديا ، الى المستوى القومى الذى يطوره حضاريا ، كان هو المحور الذى دارت من حوله معارك النقد الادبى طوال الفترة الواقعة بين بداية الثورة وحلقات تطورها ٠

وقد تبلورت المعركة الاولى عام ١٩٥٤ فى أن فريق المحافظين لايرى غاية اجتماعية للأدب ، وان هذه الغاية ان وجدت فهى تهدد الجمال الفنى بالانحدار . أما فريق المجددين فقد رأى أن الفنان ليس كائنا معزولا عن المجتمع الذى يعيش فيه ، ولا بد له لكى يكون صادقا أن يعكس الحياة التى تضطرم من حوله فيما ينشئه من آثار فنية ٠ واذا كان طه حسين قد شاء

أن يحفظ للقضية الادبية المثارة أصول المناقشة الموضوعية فاكتفى بأن يصف ما قال به محمود العالم من أنه « يونانى لا يقرأ » وأن يصف العمل الفنى بأنه كالزهرة الجميلة تمتع من يراها ومن يشمها دون أن تجيب أو تنتظر من يسألها عن سر جمالها وروعة عطرها ، فان العقاد شاء أن يحيل القضية الى المستوى السياسى الصرف ليتمكن من أن يشهر السلاح السياسى فى وجه خصومه من أبناء المدرسة الواقعية الجديدة .

وعلى غير هذا النحو ثارت نفس القضية بعد خمس سنوات حين صمت طه حسين وأمسى العقاد يقول كلاما يرادف الصمت. ثارت القضية بين الدكتور محمد مندور من جانب ، والدكتور رشاد رشدى من جانب آخر . ولا بد لنا فى مناقشة هذه المرحلة من مراحل تطور النقد العربى من أن نقول ان انتصار المدرسة الواقعية لا يعنى مطلقا أن دعوتها قد خلت من الاخطاء . لقد رافقت نشأتها عيوب « رد الفعل » من المبالغة والحماس والتطرف. اذ أغفل الكثيرون من نقاد الاتجاه الواقعى أهمية الشكل الفنى فى توصيل المضمون الجيد ، وسقطت من موازينهم بعض الاعتبارات الموضوعية التى لايصبح الفن بغيرها فنا. وهكذا داهمتنا سيولمن طوفان الادب المزيف باسم الاشتراكية والنضال الاجتماعى ، ممهورة بتوقيع كبار النقاد الواقعيين فى مقدماتهم لعديد من الاعمال الهابطة فنيا . تغلب « العام » من شعارات سياسية وكليشيهات أيديولوجية على الصورة الفنية الموحية ، وأصبح من الطبيعى أن تناقش المدرسة نفسها ، أو أن تستعد للقاء رد فعل جديد لا يقل عنها مبالغة فى الطرف النقيض من القضية . وظهر رد الفعل الجديد فيما كتبه الدكتور رشاد رشدى طوال عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠ من مقالات ترفض الوظيفة الاجتماعية للادب ، وترى العمل الفنى كيانا جماليا مستقلا عنصاحبه والظروف المحيطة به. بل ان الفن العظيم فى رأيه ، هو ما ازداد استقلالا عن الكاتب ومجتمعه. وتتسم هذه المقالات بغير شك بكثير منالدقة والموضوعية لم تحظ بها كتابات الرواد المحافظين عام ١٩٥٤ . فقد كانت استيعابا متمثلا لكتابات اليوت المبكرة فى نظرية « البديل الموضوعى » فى التجربة الادبية . لذلك تصدى لها الدكتور

محمد مندور تصديا علميـا دقيقا دافع فيه عن الأصول العـامة للنظرية الواقعية فى الادب • وتميز دفاع مندور عن النقـد الواقعى بما لديه من حرص أصيل على جماليات العمل الفنى ، فقد خلا هذا الدفاع من حماس السنوات الاولى للواقعية وتطرفها وجنوحها الى العام دون الخاص. وأثمرت هذه المعركة بالرغم من كل ما شابها فى بعض الاحيـان من حدة وعنف ، انتصارات جديدة للاتجاه الواقعى لا ريب فى أهميتها يمكن ايجازها فى تأصيل الوحدة الدينامية بين الشكل والمضمون فى الأثر الفنى •

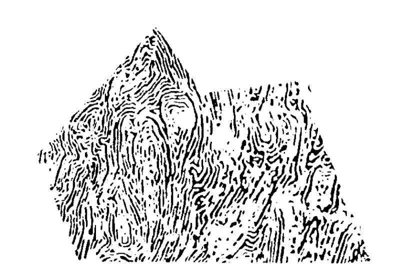
غير أن المعارك لم تكن تشكل الا وجهـا واحدا للنقد ، هو الصراع الفكرى الذى تضطرم به الارض الاجتماعية للثورة ، فقـد كان هناك وجه آخر يضطرم بالصراع هو الآخر ، حينا بين أسوار الجامعات ، وحينا آخر على صفحات المجلات الادبيـة أو الجرائد اليوميـة • فلا شـك أن مؤلفات عبد الحميد يونس « الأسس الفنية للنقـد الادبى » وشكرى عياد « البطل فى الادب والأساطير » وعبد المحسن طه بدر « تطور الرواية العربيـة فى مصر » من أعمق ما أخرجه لنا النقد الجامعى المتقـدم • ولا شك أيضا أن هناك مؤلفات أخرى لأساتذة من أمثال محمد حسين وعمر الدسوقى تتسم بضيق الافق والتخلف على أحسن الفروض ، وتعبر عن الرجعية الادبية الجديدة فى نفس الوقت • على أن هنـاك فريقا جامعيا ثالثـا يتخذ موقفا وسطا متلفعا بثيـاب الاكاديمية ، كمـا يبـدو فى مؤلفات شوقى ضيف وسهير القلماوى ومصطفى ناصف وعزالدين اسماعيل •

ولـكن عددا من الاكاديميين دفعتـه الثورة العربيـة الى أن يهجر الانحصار بين أسـوار الجامعة مثـل الدكتور عبد القادر القط فى مقالاته بالصحف والمجلات وكتاب « فى الأدب المصرى المعاصر » الذى اتخذ فيـه موقفا تقدميا من قضـايا الادب والمجتمع • وكذلك أنور المعـداوى الذى تطور من المرحلة الرومانتيكية فى كتابه «على محمود طه» الى موقف الناقد الملتزم فى مجموعة مقالاته التى نشرها بعد ذلك •

وتقف الصحافة من النقد الادبى موقفـا يرتفع أحيـانا الى مستوى المسئولية ، اذ أصبح لكل صحيفة ناقدها، وبالرغم من الاختلافات الفكرية الواسعة بين نقاد الصحافة الا أنهم يشكلون بهـذه الاختلافات منبرا قويا للفكر العربى يعكس كافة الصراعات الحية فى باطن المجتمع •

لقد أبرزت ثورة يوليو جيــلا كاملا من النقــاد الشباب ، وأتاحت فرصة ألتعبير الحر لمختلف المدارس النقدية . وكان من النتائج الاساسية لهذه الحرية ان ازدهرت حركة النقد العربى ازدهارا لم يسبق له أن كان ظاهرة حضارية شاملة فى تاريخنا الادبى الحديث، بالرغم من كل ما يعلق به من شوائب الانفعالات الشخصية والاقلام السطحية المغامرة ٠

وليس من اليسير فى النهاية أن نرصــد انعكاسات ثورة يوليو على الادب العربى دون أن نقع فى كثير من التعميمات قد يغتفرها القــارىء اذ أن فى هذه الكلمات مجرد خطوط عريضة أو اشارة تحــدد اتجــاه السهم .



قبل وبعد

.. رفع الستار



نظرات فى مسرحنا المعاصر

١ ـ الفرافير .. وسقوط الحائط الرابع

لا شك أن بلادنا تمر بما يمكن تسميته « الدورة المسرحية » ، وهى المرحلة التى تنشط فيها فنون الدراما بعد طول ركود . ولا شك أيضا أن الكثير مما يقدم على خشبة المسرح المصرى لا يمت بسبب من الأسباب الى المسرح المصرى . فاذا جاء الفريد فرج ليقدم لنا من كنوز التراث العربى القديم شيئا جديدا ، واذا جاء سعد الدين وهبة ليجعل من المسرح شيئا قريبا من الفن التشكيلى ، ففى كوبرى الناموس « اعتمد بصورة أساسية على اللوحات الفنية اكثر من اعتماده على الصراع الدرامى ، واذا جاء اليوم يوسف ادريس ليحول « السامر » المصرى فى الريف الى حركة درامية على خشبة المسرح بالمدينة .. اذا حدث ذلك كله ، ينبغى أن نؤكد ميلاد مسرح قومى فى بلادنا ، مسرح يضيف الى الوجدان المصرى ما حرم منه طويلا فى ظل التقاليد الاجنبية فى المسرح .

لا يعنى ذلك أن الحركة المسرحية الناشئة لاتستفيد من تقاليد الدراما الغربية القديمة والمعاصرة على حد سواء.. بل يعنى فى وضوح أن الافادة هى انصهار التراث العالمى فى بوتقة المجتمع المصرى والفنان المصرى ، والنتيجة هى ظهور مسرح مصرى لحما ودما وان امتزجت فى دمائه عناصر عديدة من التراث الانسانى .

بهذه المقدمة ، أريد أن أحيى المجهود الذى قدمه يوسف ادريس على خشبة المسرح القومى باسم « الفرافير » ، فهى أجرأ المحاولات لأن صاحبها استطاع أن يمزج التراث المسرحى العالمى منذ الدراما اليونانية القديمة الى أحدث صيحة فى المسرح الأوربى المعاصر ، وأقول كانت هذه المحاولة

أكثر توفيقا من غيرها ، لأنها استمدت جذورها من أعماق التراث الشعبي في الريف المصرى ·

انني أميل الى تعبير سيمون دى بوفوار « الأدب الميتافيزيقى » الذى لا تقصد به الأدب المثالى أو الأدب المنشغل بما وراء الطبيعة ·· وانما هو الأدب الذى يناقش قضايا المجتمع والوجود فى اطار من التجريد الكلى البعيد عن جزئيات الحياة اليومية · على هذا تصبح رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» ومسرحية يوسف ادريس «الفرافير» من الأدب الميتافيزيقى· بل ان بين رواية محفوظ ومسرحية ادريس أكثر من وجه للمقارنة · فالبناء الروائى فى « أولاد حارتنا » يعتمد على تتبع المجتمع البشرى منذ المرحلة البدائية الى العصر الحديث .وهكذا « الفرافير » فهى تعتمد على تطور المجتمع الانسانى حتى عصرنا الحاضر . ومن ناحية أخرى ، فان العملين يناقشان بالتعبير الفنى علاقة المطلق الالهى بالانسان ، فبينما يدعوه نجيب الجبلاوى ، يسميه يوسف « المؤلف الأول » . على أن رواية محفوظ ومسرحية ادريس يختلفان بعدئذ فى التفاصيل التى تؤدى بدورها الى نتائج متباعدة . فنجيب محفوظ متفائل من انتصارات العلم والاشتراكية ، ويوسف ادريس حائر وقلق ومعذب ، وهو يدعو الانسانية كلها الى البحث عن حل .

وتبدأ الفرافير بأن رواية ما ، يزعم تأليفها أمامنا « المؤلف الأول » بل ان هذا المؤلف قد ألفها بالفعل ووزع الأدوار على الممثلين هكذا : هناك العبد «فرفور» وهناك السيد ، وعلى العبد أن يطيع السيد فى كل ما يأمره به · ويبدأ الحوار بين الاثنين على طريقة السامر المصرى ، فيطلب السيد من فرفور أن يبحث له عن اسم ، وينتهى بهما الأمر الى الاكتفاء باسم السيد · ثم يطلب اليه أن يبحث له عن عمل·· وهنا يعمد يوسف ادريس الى تطوير القافية المصرية فيوفق فى أجزاء منها ويخفق فى أجزاء أخرى. فالفرفور يستعرض كافة الأعمال والوظائف والطوائف ، ويسخر منها جميعا ، ويدمغ بعضها بالفساد· وهذا هو منهج المؤلف على طول المسرحية فى نقد المجتمع المصرى المعاصر ، فهو يعتمد على القفشات السريعة ، ولا يجعل من هذا المجتمع محورا دراميا أساسيا ، وانما المجتمع الأنسانى الأشمل هو المحور الحقيقى · ثم يطلب السيد من فرفور أن يبحث له عن زوجة . وهنا يسقط الحائط الرابع أو يزول الحاجز بين الممثلين والجمهور . ويختار فرفور لسيده زوجة من احدى الجالسات فى صفوف المتفرجين (هى احدى الممثلات طبعا) .. ونفهم أنها سيدة متحررة ومن

أسرة راقية ، ثم نفاجأ بدخول الزوجة الأولى للسيد ، فيشتد الصراع بينها وبين الزوجة الجديدة ، الى أن تدخل زوجة فرفور فيبطل هذا الصراع ليبدأ صراع جديد بين فرفور وزوجته ، وينتهى الأمر بأن يصبح السيد زوجا للاثنتين ، وأن يظل فرفور زوجا للسيدة الفقيرة «المشاغبة» التى لا تفتأ تردد مطالبها اليومية فى سوقية وسيادة .

ويبدأ فرفور والسيد فى ممارسة عملهما « دفن الموتى » ولكنهما لا يجدان من يدفنوه ، ثم يصل أخيرا من باب المسرح « الصالة » رجل يريد أن يموت • انه يعرض عليهما رقبته مجانا • ويحاول كل منهما أن يترك هذه المهمة للآخر دون جدوى . ويستقر الامر على أن يقوم السيد بعملية القتل • وحينئذ يثور فرفور على « الفرفورية » ويترك سيده ، وينتهى الفصل الأول دون أن يسدل الستار •

فاذا أضيئت الأنوار معلنة الفصل الثانى ، نعلم أن فرفور جال فى طول البلاد وعرضها مع آلاف من السادة •• وها هو ذا أخيرا يتاجر بالضمائر الفاسدة والقيم الخربة وما اليها من بضاعة العصر العبودى • ونعلم أن نفوذ « المؤلف الأول » بدأ يتضاءل حتى تلاشى تماما • الحل اذن أن يؤلفا رواية جديدة . ويدهش السيد من اقتراح فرفور ، ويصعق من الدهشة مرة أخرى حين يؤلف فرفور الرواية على أساس تبادل الأدوار فيصبح السيد فرفورا والفرفور سيدا •

ويبدآن فى ممارسة أدوار الرواية الجديدة فيفشلان لأن السيد القديم لا يقوى على ممارسة عمل الفرافير ، الا أن الفرفور كان قد تمثل دور السيادة ومارسها بأبشع مما كانت عليه فى عهد السيد القديم • ولذلك يقرران أن يعملا معا — جنبا الى جنب — كفرافير ، أى لا سادة هناك ، وانما فرافير فقط • وتأتى جنازة أحد الموتى ، فيختلفان حول من يتكلم معه ، ويصر الميت أن يتكلم مع « المعلم » لا مع « الصبى » ولكنهما يؤكدان له أنهما يعملان سويا فلا معلمين هناك ولا صبيان • وعندئذ يتركهما الميت الى غيرهما • ومن ثم يفشلان فى دورهما الجديد ، فيقرران أن يشتغلا — على النقيض من الدور السابق — سيدين : الفرفور سيد ، والسيد كما هو • ونرى الفرفور مجدا فى العمل ، بينما السيد يتباطأ ولا يعمل ، ولا شأن لأحدهما بالآخر . وهنا تصيح زوجة الفرفور وزوجتا السيد واطفالهن بأنهن يردن الخبز وان « الاضراب » الذى عمد اليه كل من السيد والفرفور ، سوف يتسبب فى دمار الأسرتين •

ويتفتق ذهن فرفور عن فـكرة جديدة ، هى أن يكونا « دولة » أو امبراطورية ، هى « فرفوريا العظمى » ٠٠ ويلجأ يوسف ادريس الى هذا الاقتراح لكى ينقد بصراحة وجرأة أدران مجتمعنا . ومرة أخرى تفشل الدولة فى تحقيق المساواة بين الفرفور والسيد ، وذلك لأن السيد يستولى على أجهزة الاعلام وبواسطتها « يتسيد » على الفرفور من جديد. فبالرغم من أنهما يعملان معا على قدم المساواة فى خدمة الدولة ، وبالرغم من أن الدولة تملك كل شيء ، الا أن الفرفور ليس لديه الاستعداد الذاتى لادارة أجهزة الدولة ٠ فيتقدم السيد بمـا لديه من خبرة سـابقة ويدير هـذه الأجهزة ، ويدير معها ــ بطبيعة الحال ــ الفرفور ٠ ويختل ميزان المساواة من جديد ٠

الحل الجديد هو دولة الحرية ٠ ويهتف السيد والفرفور للحرية ٠ ثم يفاجأ الفرفور بأن عنقه معلق أمامه فى احدى مشانق دولة الحرية ٠ وتفشل حرية المشانق هى الأخرى فى تقديم الحل الحقيقى للأزمة ٠

ماذا اذن ؟ اذا بقى الفرفور فرفورا والسيد سـيدا بقيت الأزمة ٠ واذا تبدل الأمر فأصبح الفرفور سيدا والسيد فرفورا لم يتبـدل الوضع فى جوهره ٠ واذا أصبح الاثنان فرفورين بقيت الأزمة ، واذا تحولا الى سيدين بقيت الأزمة ٠ ما الحل اذن ؟

ان يوسف ادريس لا يقدم الحل ، بل يطالبنا به ٠ انه يرتعد من أن يكون « العلم » الى جانب هـذا الوضع المعقـد ، فاذا انتحر كل من السيد والفرفور ، وتحولت جثتاهما الى ذرات بقيت ذرات السيد هى الذرات الثقيلة التى تدور من حولها ذرات الفرفور الخفيفة ، ويقهقه السيد قائلا ان هذا هو الوضع الأبدى لهما معا ٠

من اليسير بالطبع أن نحكم على مؤلف هذه المسرحية بالتشاؤم ٠٠ ففى الوقت الذى تسود فيه الاشتراكية نصف العالم تقريبا ، وفى الوقت الذى تدخل فيـه بلادنا مرحلة جديدة من تطورها ، يأتى الدكتور يوسف ادريس ليقول بأبدية العلاقة بين السـيد والمسود ٠ اذن فهو متشـائم ، وأعتقد أنه حكم سريع لا يحتضن العمل ككل ، وانما يلتقط جزئيات صغيرة منه ٠

ان مسرحية « الفرافير » ككل تقول شيئا متكاملا :

◆ تقول ان البحث عن حل معناه التساؤل المستمر عن طبيعة العلاقة الاجتماعية بين البشر ٠ فلا شك أن القدرات الذهنية والعضوية والنفسية

تختلف من فرد الى آخر ، حتى فى ظل الاشتراكية · ولهذا كانت المشكلة هى مشكلة « العلاقة » بين أصحاب القدرات الأقوى وبين أصحاب القدرات الأضعف · وليست المشكلة هى أبدية هذه العلاقة ، لأننا لا نزال نطالب بحل · والمطالبة بالحل تفاؤل صريح ·

◆ البحث عن حل هو محاولة ايجاد « نظرية » للرؤية الصحيحة الصادقة لواقعنا المحلى· فالبحث عن حل هو البحث عن نظرية· والنظرية شيء مختلف عن المنهج ·فالمنهج العام الشامل ربما كان موجودا، ويوسف ادريس أحد الذين يعرفونه جيدا ويطبقونه جيدا · ولكننا فى مرحلة « استنبات » نظرية خاصة بنا من هذا المنهج العام · فالمنهج العام هو القوانين العلمية الشاملة للكون والعالم · والنظرية الخاصة هى التفسير المنهجى لواقعنا المحلى على ضوء حركة التاريخ فى بلادنا ، وما يطالب به يوسف ادريس هو هذه النظرية الخاصة · ومعنى ذلك أننا بلغنا مرحلة عالية من النضج · اذ نحاول رؤية واقعنا بصدق وبلا تزييف · فالمحاكمة التى أقامها يوسف للمذاهب الكبرى التى حاولت «حل» المأساة البشرية ، لا يقيمها لهذه المذاهب فى حد ذاتها ، وانما فى تصور أن هذه المذاهب حلول جاهزة لمشاكلنا ، والحلول الجاهزة عنده حلول سريعة ومبتسرة ·

◆ كان للفنان موقف اجتماعى محدد : انه ضد سيادة أحد على أحد، وضد عبودية أحد لأحد ، وضد توقف العمل الانسانى من أجل سعادة البشر· كذلك كان المؤلف ناقدا نافذ البصيرة لمختلف أمراضنا الاجتماعية· فهو يدين المجتمع ككل فى محاولة طوائفه المختلفة أن تلقى مهمة التغيير على الطوائف الأخرى · وهكذا ·

◆ وكان للفنان موقف فلسفى محدد : هو أن المجتمعات العبودية كانت بحاجة الى القوة الميتافيزيقية أكثر من غيرها · كانت هذه القوة هى الحل ، ثم بدأ نفوذ هذه القوة يتلاشى رويدا رويدا ، وعندئذ بدأ الانسان يعتمد على نفسه · وهنا بدأ الصراع فى النفس الانسانية بين الفرفورية والسيادة · ولم يعد الحل كامنا فى قوة عليا ، وانما هو يكمن فى العقل الانسانى والطاقة البشرية وحدهما ·

المسرحية اذن ليست مسرحية متشائمة ، ولكنها مسرحية « حائرة » تغرس القلق الحى الخلاق فى نفوس البشر ، بدلا من النعاس والاستسلام· ان الحلول الجاهزة هى مخدرات لا تقل خطورة عن حلول المؤلف الأول · وهناك فرق شديد بين اليأس والقلق · ان يوسف ادريس فنان قلق · وقد نجح فى أن يخلق من قلقه الخاص ، قلقا عاما بين أبسط الجماهير ·

قلت ان يوسف ادريس قد أفاد من اتجاهات عديدة فى المسرح منذ الدراما اليونانيــة الى الدراما الأوربيــة المعاصرة · فقــد أفاد من اليونان « الكورس » الذى يشترك مع شخصيات المسرحية فى اضفاء « جو خاص » يوحى بأن ثمة ممثلين آخرين غير الواقفين على خشبة المسرح ، ولا شك أن فرقة الـكورال التى قامت بأداء « الـكورس » كانت فى منتهى التوفيق والاجادة · وقد أفاد ادريس أيضا من مسرح بريخت الذى يكسر الايهام ويشرك الجمهور فى الأحداث الجارية على خشبة المسرح ، ســـواء بتوجيه الحديث المباشر اليهم ، أو باعتبارهم جزءا لا ينفصـــل من الأحداث الجارية على خشبة المسرح · أفاد المؤلف أيضا من مسرح لويجى براندللو ، خاصة من مسرحيته « ستة شخصيات تبحث عن مؤلف » فهو يجعل من الصالة جزءا من خشبة المسرح يمكن للممثلين أن يروحوا ويجيئوا بين الجماهير . وكانت الافادة الكبرى ليوسف ادريس من « السامر الشعبى » فى ريف مصر وهو ما يعرف بالمسرح المرتجل ، أى أن الحاضرين يوزعون الأدوار الفورية على أنفسهم وينطقون حوارا غير معد من قبل · وهو مسرح يعتمد على البديهة الحاضرة ، والتلقائية فى التعبير عن النفس ومشاكل المجتمع بين الفــلاحين · ومن التراث الشعبى أســـهم يوسف فى تطوير القــافية المصرية والقفشات ·

وكما قلت ان انصهار هذه العناصر جميعها فى بوتقة المجتمع المصرى أعطــاها نكهة خاصة تجعل من المسرحية كلها ملكية خــاصة ليوسف ادريس ، أقول ثانية ان الاطالة فى بعض الأجزاء كعلاقة فرفور بزوجته، والمبالغة فى أجزاء أخرى كمجموعة القفشات حول طوائف الشعب المصرى والتكرار فى بعض المواضع كالميت والمنتحر ، والتركيز على مشاهد ثانوية من حيث الجوهر كعلاقة الســيد بزوجته وأولاده ·· هذه كلهــا كانت من العوامل التى أدت الى التقليل من الأثر العام للمسرحية ·· عند التفـكير فيها أو عند مشاهدتها مرة أخرى ·



٢ – الأرانب .. بين الفانتازيا والواقعية

عندما نلاحظ ظاهرة جديدة فى حياتنا الأدبيـة والفنية ، يجب أن نلتزم الاحتياط والحذر التام فى معالجتهـا ، فربما كانت الظواهر الجديدة بالذات فى حاجة شـديدة الى ما يشبه الموضوعية الـكاملة ، فلا ننحـاز بالتعصب والتزمت الى النتيجة التى نصل اليها .. وانما علينا أن نكتفى بتحليل الظاهرة أو تشخيصها دون التورط فى أحكام نهائية . ذلك أن الاحكام شيمتها أن تؤدى الى مواقف مأزومة من جانب صاحب أو أصحاب الظاهرة المطروحة للبحث .

ومسرحية « الأرانب » التى قدمها مسرح الحكيم ، من تأليف لطفى الخولى الذى سبق له أن قدم لنا فيما مضى مسرحية « القضية » التى تميزت بالهدف الاجتماعى الواضح والمعالجة الفنية الجادة مهما شابها من عيوب المحاولات الأولى ، فقد كانت « القضية » هى المسرحية التالية للمؤلف بعد مسرحية « قهوة الملوك » .. والملاحظة الاولى الجديرة بالنظر أن المؤلف فى كلتا هاتين المسرحيتين كان دءوبا على توضيح هدفه الاجتماعى خلال الشكل الدرامى الذى يشابه الاشـكال التى عرضت علينـا فى السنوات الأخيرة على أيدى أدبائنا الشبان .

والأرانب من هذه الزاوية هى امتداد للتأليف الاجتماعى فى المسرح المصرى .. اذ هى تعالج مشكلة « حرية المرأة » كما تنعـكس على وحدات من الفئات الاجتماعية المختلفة . ومنذ البداية اعترض على ما يقال من أن الجانب الجنسى هو نقطة الضعف فى المسرحية ، ذلك أن المؤلف لم يناقش قط قضية « جنسية » بالمعنى المألوف ، وانما جاءت الاشارات الى الجنس كديكور سيكلوجى يحيط المسألة الجوهرية بشىء من «الجو» الذى يؤكد واقعيتها .

وصفة الواقعية تجرنا الى هذا السؤال: الى أى مدى يمكن القول بأن الارانب تعالج من وجهه نظر واقعية مشكله حرية المرأة ؟ يفتح الستار على ضجة ساخرة من النقد والنقاد. والحق ان السخرية من النقد ليست شيئا جديدا على الادباء والفنانين • وربما كان أحدثها فى أوربا ذلك النقد الممتاز الذى جاء فى مسرحية قصيرة ليوجين يونسكو، فقد أحسسنا بجدية واضحة فى مناقشة النقد الذى فوجىء باتجاه مسرحى جديد فحاكمه بمقتضى القيم القديمة فى المسرح التقليدى. أما لطفى الخولى فالأمر على خلاف ذلك تماما ، انه يكيل مجموعة من الشتائم فى بداية المسرحية ومجموعة مماثلة عند نهايتها دون أن نعرف لماذا • لماذا يتوجس من النقاد وهو لم يأت بجديد يذكر يمكن للنقاد الكلاسيكيين أن يتورطوا فى تقييمه بأدوات النقد المسرحى التقليدية؟ بعد هذه المجموعة من الشتائم فى المقدمة التمهيدية لفتح الستار نبدأ جولتنا مع المسرحية : الفصل الأول يقدم لنا المشكلة منذ البداية • لقد تزوج الأستاذ أسامة المحامى من الأستاذة قسمت المحامية بعد قصة حب • وبالرغم من أن هذا الحب نما وترعرع أثناء عملهما المشترك باحدى الشركات، الا أن الزوج آثر أن يحبس زوجته بين جدران البيت بحجة أن أصدقاءه يعايرونه بأنه يترك زوجته تعمل ، وأن ترقياته انما تجىء عن طريقها فهى تعمل فى مكتب المدير • وتثور قسمت ثورة عنيفة على هذا الوضع الجديد الذى فوجئت بنفسها فيه •

فى نفس الفصل نتعرف على أحد الأطباء الباحثين هو الدكتور يونس، انه أحد أقرباء قسمت ، وهو يعيش على أمل أن تنجح تجربته المعملية فى تحويل ذكور الأرانب الى اناث وبالعكس •• حتى يمكن فى المستقبل أن يطبق اليونسيزم على البشر فيتحول الرجل الى امرأة وبالعكس ، كلما أراد أحدهما ذلك •

وفى نفس الفصل نتعرف على أحد المشايخ من جيران أسامة وقسمت، انه يمنع ابنته من تكملة دراستها العالية فى الجامعة أو سفرها فى بعثة لدراسة الذرة لمجرد أن عليوة ابن الجزار قد خطبها••ونرى زوجة الشيخ تقف الى جانب ابنتها بصلابة غريبة كما تقف قسمت والدكتور الى جانب الفتاة أيضا ، أما أسامة فهو حائر مضطرب يؤيد الشيخ فى باطنه ويتردد كثيرا فى اعلان ذلك •

فاذا كان الفصل الثانى أضاف المؤلف شخصيتين جديدتين هما : نافع بائع الفول ونوال بائعة الفلافل، فهما يتفقان على فتح دكان مشترك، وهما يحضران الى أسامة بصفته محاميا لكتابة العقد المطلوب • ويدهش

أسامة كثيرا حين يستمع اليهما يطلبان من العقد أن يسوى بينهما تسوية مطلقة • وفى نفس الوقت يكون الدكتور يونس قد نجح فى تجاربه المعملية، ولهذا يقترح على أسامة وقسمت أن يحقنهما بنفس المصل الذى يحقن به الأرانب •• فربما نجح فى ذلك •

ويحقنهما بالفعل ، ويتحول أسامة الى أنثى ، وتتحول قسمت الى رجل ، وتمارس قسمت فى أسامة كافة وسائل التعذيب التى كان يستخدمها معها فتجعله يقوم بتركيب الزراير ولا تسمح له بالخروج من البيت حتى يكاد يجن ، وأخيرا يثور • وعندما يثور ويسدل الستار على الفصل الثانى تكون النتيجة التى أرادها المؤلف والدكتور قد تحققت •

لهذا يفتح الستار عن الفصل الثالث على جميع الأنماط البشرية التى عرضها المؤلف فى الفصلين السابقين • بالاضافة الى أن أنباء الصواريخ والصعود الى القمر كانت تتوالى انتصاراتها. حينئذ يحقن الدكتور أسامة وقسمت بمصل مضاد يعيدهما الى الجنس الأصلى لكل منهما بعد أن تأكد أسامة عمليا أن فكرة « السجن فى البيت » فكرة قاتلة • وكذلك يضطر الشيخ الى التوقيع على أوراق ابنته «أمانى» لتسافر الى البعثة ، ويتناول نافع ونوال صورتى العقد الذى يسوى بينهما •

ثم ينزل الستار الأخير مع مجموعة هائلة من الشتائم للنقد والنقاد• والمسرحية — فى هذه الحدود — تقول :

• ان قطاعا من المثقفين لا يزال كافرا بحرية المرأة ، وانه لا يستفيد من التجارب اليومية التى يعيشها مجتمعنا •

◆ ان الوسيلة الناجحة لاقناع هذا القطاع الرجعى بحرية المرأة ، هى أن يعانى شخصيا معنى العبودية والسجن فى البيت •

◆ ان الطبقات الشعبية أكثر تقدما — من بعض الزوايا — فى هذه القضية ،فبالرغم من أن الشيخ المأذون كان رجعيا الا أن زوجته كانت على درجة عالية من النضج والتقدم •• كما أن نافع بائع الفول كان أكثر تقدما من أسامة المحامى بالرغم من تردده فترة قصيرة من الوقت •

والمسرحية — فى هذه الحدود أيضا — عرضت هذه الأفكار على الوجه التالى :

◆ اعتمد المؤلف على التقابل والتناقض سواء فى الحوار أو المشاهد •• كان الحوار مليئا بالمفارقات اللفظية ، كما جاءت المشاهد مليئة

بتناقضات المواقف ٠٠ مما جعل من الفكاهة الساخرة الأداة الرئيسية فى يد المؤلف ٠

• أعتمد المخرج على الأضواء والظلال فى كثير من النقاط الهامة ، وقد ساعده المؤلف فى حكاية الحب الذى نشأ بين أسامة وقسمت .

• اعتمد الممثلون على الحركة داخل نطاق النص وتعليمات المخرج ٠

والحق أننا نظلم المؤلف كثيرا اذا قلنا بانعدام وجود مشكلة « حرية المرأة » فى بلادنا٠٠ ولكنا نظلم أنفسنا أيضا اذا قلنابأنها احدىالمشكلات الرئيسية التى يواجهها مجتمعنا الراهن ٠٠ والمفروض فى العمل المسرحى أن يجسد لنا قضية حيوية أو مشكلة فكرية أو نمطا بشريا ٠٠ ولا شك أن حرية المرأة أصبحت من بديهيات عصرنا بالرغم من الرواسب المريرة التى قد تتركها المشكلة فى وجداننا .

أما علاج المشكلة الذى قال به لطفى الخولى فهو بعيد كل البعد عن روح العلم ، بالرغم من أنه جعل من التجربة المعملية أساسا للحل٠ فالعلم بالنسبة للمشكلات الاجتماعية ليس هو المعمل ، وانما هو التعرف البصير على الظروف السيئة التى انبتت المشكلة ٠ فى بلادنا بالذات ، نرى ان التصنيع قد أسهم فى تغيير العلاقات الاجتماعية تغييرا كبيرا ، بحيث أن خروج المرأة من البيت أصبح ضرورة حتمية قد ينزعج منها الانسان الرجعى ، ولكنه لا يملك الا الاعتراف العملى بواقعيتها ٠

ولقد كان من النتائج الطبيعية لتصور المؤلف لهذه المسألة فنيا أن جاءت فكرة التحول من الذكورة الى الأنوثة وبالعكس فكرة خيالية غير مقنعة ، بالرغم من أن أمثال هذه القضايا فى حاجة شديدة الى الاقناع والواقعية . ولهذا السبب لم يعد أمام هذه الفكرة من وظائف الا اضحاك الجماهير مما يصيب الرجل الأنثى من مظاهر الحمل ٠٠ وتتلاشى نهائيا الوظيفة الأساسية للفكرة من أن حرية المرأة حق بديهى يوفر لها وللزوج وللمجتمع ، الراحة النفسية المبتغاة ٠

على أنه لا يفوتنى التنويه بشخصيتين رسمهما المؤلف فى اطار ممتاز هما : شخصية المأذون وشخصية الطبيب ٠ لقد استطاع لطفى الخولى أن يحيط احاطة بالغة الروعة بجوهر هاتين الشخصيتين لا من خلال الحوار البارع بينهما وبين بقية الشخصيات فحسب ، بل من خلال تكوينهما الذاتى الذى ينضح بالمفارقة .. غير أن الصياغة الجيدة لشخصية أو اثنتين لا تحقق شيئا ما دامت بمعزل عن الصياغة الدرامية الشاملة ٠

ولقد جاءت الصياغة الدرامية الشاملة للأسف مفتقرة الى البعد عن الصراخ والمباشرة والتقريرية · كان الحوار فى كثير من مقاطعه صارخا بالتقرير والهتاف ، وكانت الفكرة الرئيسية تقريرا مباشرا كذلك . ولربما قيل ان « أدب المعارك » يستوجب ذلك ، يستوجب أن يجتمع المؤلف بجمهوره ليخطب فيهم .. ولكنى أقول أن هذا اللون من الأدب قد انتهى وان مؤلف الأرانب نفسه قد شارك فى انهائه منذ وقت طويل ·



٣ ــ رحلة خارج السور أم خارج المسرح :

منذ البداية أريد ان اتساءل : الى متى سنظل فى نقدنا للمجتمع أسرى المرحلة التاريخية السابقة على الثورة ؟ ان مضى اثنى عشر عاما خلقت جيلا جديدا فيما اعتقد ، كفيلا بأن يزحزحنا قليلا عن مشكلات مجتمع منهار ، وكفيلا بأن يبصرنا بأوضاع المجتمع الجديد الذى نبنيه بالصواب كما نبنيه بالخطأ . فالتجربة الثورية بين الصواب والخطأ مليئة بالمشكلات الحية الجديرة بأن تخلق فنا رائعا . ان فنانا عظيما كنجيب محفوظ كان فى منتهى الصدق مع النفس حين أمسك قلمه ليكتب مرة أخرى بعد الثلاثية ، ولم يجتر الماضى ، بل درس الحاضر جيدا ، واستلهم شجاعته العملاقه فى تشريح المجتمع وتحليله .

وفى المسرح كان توفيق الحكيم يرتاد تجارب جديدة فى الشــكل والمضمون ــ سواء كانت خاصة بالمجتمع أو بالانسان عموما ــ ولكنه لم يتوقف قط عند حدود الأسوار القديمة للمجتمع البائد ..

ورشاد رشدى أحد أولئك الكتاب الذين يهربون من الحاضر الى الماضى .. بينما نجد كاتبا شجاعا كيوسف ادريس استطاع فى الفرافير أن يحقق نجاحا لأنه واجه مجتمعنا المعــاصر مواجهة جريئة . فالمــاضى أصبح موضوعا مبتذلا مستهلكا ، ومع ذلك فهو المادة الخام لمسرحية « رحلة خارج السور » .. فعم كامل لم يقتل زوجته ، بل هى انتحرت من تلقاء نفسها ، ومع ذلك فهو لا يستطيع أن يقنع أحدا ببراءته ، حتى أقرب الناس اليه .. لذلك يعيش فى برج من الماضى وذكرياته . كذلك الابنة (زاكيه) التى فقدت ابنتها الوحيدة وهى تلعب الكرة ، فأصيبت بالجمود والثبات فى صورة ابنتها وهى تلعب الكرة « واحدة خضره وواحدة حمرة » . وهكذا أيضا المهندس فريد الذى يرى أن عوامات

الكوبرى فاسدة ولابد من أن تتغير حتى لا يسقط بعد بناؤه ، ولكنه يواجه بسور ضخم من المصالح والرشاوى والذمم الخربة ..

هذه هى القضية التى يناقشها المؤلف فى ثلاثة فصول : الأول تظهر فيه جميع الشخصيات تقريبا بلا همزات وصـــل بين أى منها والأخرى : « زاكية » فى عالم طفلتها المفقودة ، وعم كامل يطلب البراءة من المحكمة ، وأبو العيون يسامر الخادم سندس مرددا « هم جالوا ياوله » . ومحاسن تعيش فى وهم اسماعيل الشاب الطويل الأســمر الذى يملك عربة تتنزه بها كما تشاء ، وشهيره تبدو من أعلى تخاطب أبا العيون قائلة أن حبها له كالخاتم الذى فى يدها بلا بداية أو نهاية . وكريمة تحلم بأحضان سعيد الذى يهرب منها الى صــابرة وحيــاة التهريب ... وحامد الذى يحلم ويحلم ويحلم . وفريد الحائر بين ضـميره والـكوبرى والعوامات . فاذا أسـدلت السـتار ، فتحت مرة أخرى على مجلس كبار المهندسين الذين جاءوا لسماع تقرير المهندس فريد . وبدلا من تحقيق هذا الهدف ، نرى كلا منهم يعيش فى عالمه الخاص : فهذا يدافع عن السراى ، وهذا يدافع عن الحزب ، وذاك يدافع عن نفسه ، ومن ثم ينتهى الجميع الى قرار بالاجماع يقول أن العوامات فاسدة ، ولكنها تصلح !! وفى وسط هذا الجو الكاريكاتورى ، يبرز أحد المهندسين — هو حسن البارودى — ليصرخ بين الحين والآخر : المهم الاخلاق ، سواء كانت العوامات فاسدة أو صالحة ، وسواء كان شريف سامى لصا أو غير ذلك ، وسواء كان فريد ابن ناس أو لم يكن .. أما الفصل الثالث فهو لقاء جديد بين شخصيات الفصل الاول ، ولكن على نحو آخر ، فالديكور هو أهالى البلد الذين يهتفون بفريد ان يخلصهم مما هم فيه من عذاب ، متوهمين انه هو الذى تسبب فى هذا العذاب « ومصالح البلد اللى عطلانه » ولكن «سعيد» الذى كان قد قبض عليه يعود الى المنزل ،وكريمة التى كانت ترى الثعابين على زهور الياسمين ، أصبحت لا ترى سوى الياسمين . وبالرغم من أن الاهالى حسموا الأمر بأنهم سيكتبون العريضة ، الا أن « فريد » يرى من بعيد أن الكوبرى قد تم بناؤه على عوامات سليمة ، وأصبح الناس يذهبون جماعات الى البر الثانى الذى سبق له أن جاء منه بعود الياسمين ، كحمامة نوح التى جاءت بغصن الزيتون بشرى الى أن الطوفان قد انتهى .. فى الوقت الذى تكون فيه احلام حامد وصلت الى أن السور العالى الذى يراه حائلا بين الناس والانطلاق لم يعد مشكلة خطيرة ، اذ على كل من بنى

فيه جزءا ان يهدمه من جديد .. فى نفس الوقت عم كامل يقتل الفرس الذى يحاول أن يقفز من أعلى السور ..

اننا نشاهد فى المسرحية صورا من العهد الماضى ، ونسمع أسماء النحاس وفاروق والسراى ، فلا نحس مطلقا بأن الفنان يستكشف هذا الماضى ليستخلص نورا هاديا للمستقبل . ولا هو يحاول ان يجرد المستوى الاجتماعى الواقعى المحض الى مستوى فكرى شامل يرتفع الى مقام الرمز . فالمباشرة والتقريرية والهتاف من سمات الجزئيات الصغيرة والبناء ككل على السواء . حتى صهيل الفرس وأحلام حامد وجنون زاكية والزوجة المنتحرة وتشخيص سندس وأبو العيون .. تم ذلك كله فى جو صارخ لا يحمل فى ثناياه شيئا أبعد من الفكاهة السريعة السطحية . بل ان الفصل الثانى بكامله ، والجزء الاخير من الفصل الثالث ، لا يربطهما بالموضوع الجوهرى فى المسرحية الا ما يمكن تسميته بالتداعى الشكلى ..

ولقد كان أمرا غريبا ومثيرا للدهشة الى أقصى حد ، أن يفتعل المخرج سعد أردش جوا رمزيا شبيها بالجو الذى نحياه عند بيكيت أو يونسكو . وهو تناقض سخيف مع مضمون المسرحية وشكلها . وكأن المخرج اشترك فى مؤامرة مع المؤلف ضد الجمهور فى ايهامه بأنه يشاهد عملا جادا ..

خاتمة : « موسم يذهب .. وآخر يجيىء »

اعتقد أن الموسم المسرحى الذى انتهى منذ وقت قريب ، كان موسما ناجحا . وأود لو شاركنى القارىء فى رصد أسباب النجاح . فهى عندى تتمثل فى الطابع الفكرى الذى ساد معظم مسرحيات الموسم الماضى . واقصد بطبيعة الحال ، المسرحيات البارزة التى أثارت جدلا طويلا حول القضايا التى تناولتها بالعرض . وترد على خاطرى فورا مسرحية الفريد فرج الممتازة « حلاق بغداد » ، ومسرحية « كوبرى الناموس » لسعد الدين وهبة ، ومسرحية « الفرافير » ليوسف أدريس. واقصد بالطابع الفكرى أن البناء الفنى للمسرحية تخلص من حصـــار الشرائح الاجتماعية والقطاعات الخاصة بالانسان فى جوهره أو فى احدى مراحل تطوره .

ولقد اكتفيت بذكر « الفرافير » و « كوبرى الناموس » و « حلاق بغداد » بالرغم من أن الطابع الفكرى الذى اتحدث عنه لم يكن مقصورا على هذه المسرحيات فحسب . فهناك مسرحيات أخرى مثل « البر الغربى » و « رحلة خارج السور » و « الزلزال » وجميعها تتناول قضايا شبه تجريدية بالرغم من استلهامها الواقع الاجتماعى .. الا ان هذه المجموعة الاخيرة من المسرحيات لم ترتفع — فنيا وفكريا — الى مستوى يدرجها فى باب المناقشة للمسرح الفكرى الذى نشاهد نموه هذه الأيام .

فرحلة خارج السور — لرشاد رشدى — جانب مؤلفها التوفيق فى اختيار الاطار المسرحى الملائم لها ، لا لأن هذا الاطار كان معقدا كما قرر البعض بحق ، ودون داع لذلك على الاطلاق ، وانما لأن المؤلف، تورط فى ازدواجية واضحة بين الاطار الرمزى المجرد والاطار الواقعى المباشر .. فالفصل الثانى مثلا يكاد يكون زاعقا لا مباشرا فحسب ،

اذ أن المناقشة الكوميدية الطويلة بين اعضاء اللجنة لم تكن ترمى الى ما هو أبعد من الالفاظ والحركات التى يأتيها الممثلون .. بينما نجد الفصل الاخير يكاد يكون رمزيا تماما .

فالحديث عن البر الثانى والياسمين والسور ليس حديثا واقعيا مباشرا ، وانما يجب علينا أن نكون قد وعينا الفصل الاول — بالرغم من تعقيده المبالغ فيه — حتى نستطيع أن نربط بينه وبين ما جاء فى الفصل الاخير .

وهكذا سقط رشاد رشدى فى براثن هذه الازدواجية التى جعلت من « الخلط » محورا اساسيا للمسرحية ، بحيث كان خيط الاحداث الفكرى يفلت من المشاهد مرارا .

والأمر فى « البر الغربى » لمحمد العنانى لم يكن على هذا النحو ... فقد كان هذا الكاتب الجديد مخلصا لفنه الى أبعد مدى حين اتخذ من الشـــكل التقليدى قالبا فنيا لمسرحيته . ولكن الاتجاه الفكرى المسرحية لم استرح اليه تماما فضلا عن أنه لم يقنعنى وجدانيا .

وهنا أبادر الى القول بأن ما غمز به البعض هذه المسرحية من أنها تقصد بالبر الغربى الحضارة الاوربية أو الاستعمار ... أقول ان هذا التأويل للنص شديد التعسف والافتعال . غير أن هذا لا ينفى أن المسرحية تقدم فكرة مهزوزة للغاية ولا تؤيدها شواهد التاريخ القديم أو الحديث ، فهى تؤكد أن الشـعب أو المجتمـع هو الذى يلد الدكتاتور دائما . ولقد يكون الفنان وقع تحت تأثير بعض التجارب الجزئية فى الريف ، بحيث اننا لا نستبعد ملاحظة الاستسلام والخمول الذى يقود الى اللامبالاة ازاء الحركة الاجتمـاعية .. الا أن هذه الملاحظة تظل ظاهرة جزئية لا تعبر عن الموقف الاجتماعى العام وهو الهدف الذى اراد المؤلف أن يجسده . فما دام محمد العنانى قد اختار الشـــكل الدرامى المناسب لقضية فكرية كبرى تستلزم منه التجريد والاستعانة بالرمز ، يسـقط حقه على الفور فى اختيار مشـاهد مؤقتة لا تحتمل التعميم .

أما مصطفى محمود فى « الزلزال » فلم يقدم بناء مسرحيا متكاملا أو قريبا من التكامل ، وانما جاء هـذا العمل حوارا مطولا يحذر من بشاعة المصير الانسانى . ولا ريب أن الفكرة انسانية ونبيلة ، ولكننا لم تجد الكاتب المسرحى الذى يحيلها الى دراما لا تقل عنها انسانية ونبلا .

اننى لم أجد فرقا على الاطلاق بين مقالات مصطفى محمود وخواطره وبين « الزلزال » ، الا أن هذه الاخيرة قد تناثرت فى أشطر متباينة الطول كالشعر الحديث .

لهذه الأسباب مجتمعة لا أدرج مسرحيات مثل « رحلة خارج السور » أو « البر الغربى » أو « الزلزال » ضمن المسرحيات الناجحة ذات الطابع الفكرى .

فبالرغم من اننى اقف على الطرف النقيض لتفكير يوسف أدريس فى « الفرافير » وبالرغم من أن يوسف أدريس كاد أن يتورط فى انشوطة الازدواجية فى الجزء الحافل بالنكت والقفشات الاجتماعية الخالصة التى لا تتناسب مع قضية الانسان ذات الابعاد التجريدية ، الا ان هذه المسرحية نجحت جماهيريا من ناحية . ومن ناحية أخرى شغلت النقد طوال مدة عرضها. وكان الجدل يتناول كلا الجانبين فى البناء المسرحى : الجانب الفكرى ، والجانب الفنى ، ففى الوقت الذى يقدم لنا يوسف أدريس هذه الفكرة التجريدية عن صراع الانسان مع المجتمع والسلطة ، وكفاحه المرير من أجـــل اقامة « انســانية » عادلة ، متآخيـــة ، وينتهى هذا الصراع البطولى بمصير مظلم ، غامض ، يتطلب حلا .. فى هذا الوقت نفسه يقدم يوسف هيكلا دراميا يتسع لمقومات الفكرة التجريدية فيزيح الحائط الوهمى بين الصالة وخشبة المسرح ، ويستخدم الكورس، ويحيل الشخصيات « المجردة » الى شخصيات نابضة بالدم والحياة . ولقد عبرت المسرحية فى المقام الاول عن أزمة حقيقية يمر بها يوسف ادريس ، هى أزمة فكرية بالطبع . وسوف تفصح أعماله القادمة عن أبعاد هذه الأزمة ، أو قد تقدم حلولا عملية لها .

أما « حلاق بغداد » فقد جسدت أزمة اجتماعية عن طبيعة العلاقة بين الناس ثم طبيعة العلاقة بين الناس والحاكم . فالفضولى — أو شخصية أبو الفضول — لا يرادفها مطلقا حب الاستطلاع ، وانما هى النداء الذى يوظفه الفريد فرج فى خدمة مجموعة من القيم الانسانية الرفيعة ، فى خدمة الضمير الانسانى . وعندما يقول أبو الفضول للحاكم ان يعطى منديل الأمان لكل مواطن ، انما هو يطلق صيحة العـــدل والمساواة من أعماق العذاب الذى يعانيه البشر . على اننى اختلف مع الفريد فى هذه النقطة بالذات . فليس الحاكم بمفرده هو الذى «يمنح» العدل لمواطنيه .. فالعدالة عملية اجتماعية يشترك فى صياغتها البناء الطبقى والفكرى للمجتمع . ولا أريد لكلماتى هذه ان تأخذ شكلا رياضيا

فى المحاجاة بصدد عمل فنى .. لأن مكونات العمل قد ترفض التصور المنطقى للمشكلة . ويكفى هنا ان نقول ان مسرحية « حلاق بغداد » تدين بنجاحها الى عدة عوامل هى :

١ ـ الاستفادة العميقة الرائعة من تراثنا العربى القديم ، فقد اختار الفريد قصتين من ألف ليلة وكتاب المحاسن والأضداد . وهنا يقول المؤلف « ورغم التصرف الواسع الذى أبحته لنفسى فى انشاء الحكايتين الجديدتين فانى أؤكد تأثرى النفسى والذهنى بالقصتين الاصليتين ، وما قد يجده قارىء القصتين الاصليتين من شبه فى الجو والمزاج بينهما وبين مسرحيتى انما هو دينى لأدبنا القومى العريق . وما قد يجده من اختلاف انما أعزوه لاسلوبى فى محاولة تطويع هذا التراث الأدبى العظيم لشكل المسرحية الحديث وملاءمته مزاجنا ولروح الفكاهة العصرية » .

٢ ـ العامل الثانى هو اللغة . فقد كان الفريد فرج موفقا الى ابعد الحدود فى اختيار لغته من التزاوج الرائع بين الفصحى والعامية بحيث أنه لا « يكلفت » لغة وسطى بينهما ، بل هو يستخدم كل منهما فى مكانها الدقيق ، ثم يستغل هذا المكان فى خلق المفارقات (غير اللغوية) بين المواقف المتعـددة التى تخلق بدورها الحس الكوميـدى الاصـيل غير المزيف .

٣ ـ العامل الثالث هو المونولوج الذى لاحظناه طوال المسرحية . فقد جاء تعبيرا عميقا عن داخل الشخصية وأعماقها وابعادها الغائرة فى الوجدان .. وان كان هذا المونولوج قد استخدم فى بعض الاحيـان كثيرا من التعبيرات (الضخمة) التى قد تشى بالتقرير والهتاف ، الا ان هذه الضخامة بموضعيتها الفنية فى الاطار المسرحى العام ، والتحديد الدرامى للشخصية .. جاءت شيئا طبيعيا للغاية يكمل الصورة ولا يشذ عنها .

واذا كانت هناك محاولات قد سبقت الفريد فرج فى نقطة أو أخرى من عوامل التجديد فى مسرحية (حلاق بغداد) الا أن هذا العمل الكبير يشير الى درجة عالية من العمق والنضج ، ودرجة ما من الريادة.

لهذا أقول ان العرض المسرحى لحلاق بغداد كان مقنعا بالرغم من تردد هذا الاقتناع فى مكان خال من النظارة وخشـبة المسرح على السواء ...

وفى مسرحية « كوبرى الناموس » يلح سعد الدين وهبة من جديد

على فكرة أن المجتمع المصرى كان معدا الاعداد الكافى للثورة . كانت بلادنا « حبلى » بها .. وهى نفس القضية التى سبق أن طرحها فى « السبنسة » ولكن فى صورة جديدة ابتكر لها الرموز العميقة الدلالة .. فجميع شخصيات المسرحية ينتظرون « شيئا ما » .. الكل فى حالة الانتظار هذه .. ويمكن للمشاهد بطبيعة الحال أن يستمتع باللقطات الاجتماعية الخالصة ، ولكنه اذا لم يضفها الى الرصيد الرمزى من الدلالات الخصبة لمختلف الجزئيات من جهة ، وللمعنى الشكى للمسرحية من جهة أخرى .. فانه يكون قد ضيع وقته عبثا ، لأنه سيصبح أمام مجموعة من المشاهدات الغامضة التى لا تفضى بسرها الا لمن يصبر طويلا .

لقد أقبلت الجماهير على هذا اللون من المسرحيات ــ الفكرية او التجريدية أو الرمزية ، سمها كيفما شئت ــ اقبالا رائعا اثبتته بيانات شباك التذاكر التى نشرت . ومعنى ذلك ان توفيق الحكيم كان مخطئا فيما مضى حين تصور أن مسرحه « الذهنى » غير قابل للتمثيل ، وانه خلق للقراءة بين دفتى كتاب ، وتوفيق الحكيم نفسه هو الذى قدم له مسرح الجيب فى هذا الموسم مسرحية « ياطالع الشجرة » .. وهى مسرحية تتميز بأنها قابلة للتفسير على أكثر من وجه .. ويكفى أن تقرأ ما كتبه لويس عوض وعباس صالح ورجاء النقاش وفؤاد دواره ، لتعرف الى أى مدى يمكن للعمل الفنى الخصب أن يمد المتلقى بعديد من الثمار .

ولا اشك لحظة فى أن « ياطالع الشجرة » نجحت على خشبة المسرح أكثر من نجاحها بين دفتى الكتاب . فقد كان تجسيم معالم هذه المسرحية بمثابة الحافز الملهم للمشاهد بأن يسطو على أفكار المؤلف أو انه يكتشفها .. على النقيض مما حدث فى « الطعام لكل فم » ..

فقد كانت مليئة بالتقريرية والمباشرة والهتاف . بالرغم من طوباوية العلاج الذى اعطاه الحكيم لمشكلة الجوع ... فهو بالتأكيد ليس العلم « العملى » .. وانما هو العلم الاجتماعى .



بريخت بين مسرح الجيب ومسرح الحكيم

نحن .. وبريخت

لا شك ان مسرح الجيب فى هذه الفترة الوجيزة من عمره استطاع ان يحقق الشىء الكثير لحياتنا المسرحية فقد استطاع ان يربى جمهورا من المثقفين الواعين بمشكلات الدراما المعاصرة ، واستطاع أن يلبى احتياج الكاتب المسرحى فى بلادنا الى الاجتراء على التجريب .. واستطاع كذلك ان يمكن لمجموعة من التقاليد الفكرية الهامة كضرورة الانفتاح على كافة التجارب المسرحية فى الخارج .

فلقد أصبحت اسماء بيكيت ويونسكو من الاسماء المألوفة لدى المواطن المصرى المثقف .. وهذا أمر يعتد به فى مجال المقارنة بين المستوى المحلى للكتابة المسرحية ، والمستوى المحلى لمشاهدى المسرح فى بلادنا .. أى أن ترمومتر الوعى الدرامى عندنا لدى الجماهير قد أصبح فى درجة من النضج تسمح له بالمناقشة الجادة .

ومن فتوحات مسرح الجيب ، انه قدم لنا الكاتب الاشتراكى العالمى « بريخت » وهو الفنان الذى طال انتظارنا له بعد ان فشل المخرج الالمانى كورت فيما مضى فى اقناع خشبة المسرح المصرى بأن تستقبل « دائرة الطباشير القوقازية » استقبالا خاصا يليق بهذه المسرحية وبكاتبها على السواء . اقول ان مسرح الجيب وهو يقدم لنا « القاعدة والاستثناء » انما يعتذر عن تقصيرنا فى تقديم بريخت منذ زمن طويل .

هو تقصير لا شك فيه لأن بريخت كاتب « اشـتراكى » أولا وقد بلغت عظمته وعظمة فنه درجة أرغمت « الغرب الرأسمالى » على الترحيب به ترحيبا حارا نلاحظه فى تمثيلهم لأعماله بصفة دائمة ، كما نلاحظه فى الدراسات العديدة التى يكتبها كبار النقـاد فى أوربا وأمريكا حول التجديد الذى أدخله بريخت على الدراما المعاصرة ، حتى أن مسرحه أصبح صفحة جـديدة فى تاريخ المسرح العالمى ، تعرف بالمسرح الملحمى .

يقول المخرج الشـاب فاروق الدمرداش فى تقديمه لمسرحية « الاستثناء والقاعدة » : مسرح بريخت من ناحية التنفيذ يستوجب وجود تكنيك كامل للمسرح ، ونحن نجد أن مسرحيات بريخت قد كتبت أولا لمسرح البرليز انسامبل « الدوار » الذى يمكنه ان يغير المناظر بسهولة وسرعة ، مع امكان استعمال الفانوس السحرى والسينما أيضا ، ومن هنا تصادف كثيرا من مسـارح العـالم صعوبة فى تنفيذ مسرحياته .. وان كان من الخطير كما يقال اتباع تكنيك بريخت نفسه فى أخراج مسرحياته ، بل علينا ان نخرج المسرحية الى حيز الوجود بالطريقة والأسلوبالذى يراه المخرج نفسه ، دون التزام باتباع طريقة معينة . وسوف نبحث هنا ، الى أى مدى استطاع المخرج ان يسبر أغوار بريخت فى هذه المسرحية . يقف المثلون فى مقدمة المسرحية يرددون هذا المقطع :

سنروى لكم
حكاية رحلة
القافلة تضم تاجرا واثنين من اتباعه
افتحوا عيونكم لتروا كيف يتصرفون
قد يبدو سلوكهم شيئا مالوفا
وعليكم أن تكشفوا عن شذوذه
وقد يبدو لكم شيئا عاديا
مما يحدث كل يوم
وعليكم ان تتبينوا وجه الغموض فيه
وان تميزوا المحال
من وراء القاعدة المقدسة
ولا تأمنوا لأقل اشارة

مهما بدت بسيطة فى ظاهرها
ولا تقبلوا العادة المتوارثة على ما هى
عليه
بل فتشوا عن وجه الضرورة فيها
نحن نناشدكم على الدوام ألا تقولوا
« هذا أمر طبيعى »
ازاء ما يعترضكم من الاحداث كل يوم .. ففى زمن يســـوده الاضطراب ، وتسيل فيه الدماء ويدين بالفوضى ..
ويقوم العسف والطغيان فيه مقـام القانون وتفقد الانســـانية انسانيتها .
لا ينبغى لكم ان تقولوا :
« هذا أمر طبيعى »
حتى لا يستعصى شىء على التغيير والتبديل .

بعد ان يردد الممثلون هذه المقدمة يختفى معظمهم ويتبقى أمامنا ثلاثة هم : التاجر ، والدليل والاجير ، انهم فى طريقهم الى « أورجا » حيث توجد آبار الزيت ، والطريق الى أورجا صحراء ممتدة واسعة الاطراف ، وقد اعتمد المخرج المصرى على حركة الممثلين فى المسير دون أن يلجأ الى المسرح الدائرى .. والمسرحية كلها تقوم على مشـــاركة الجمهور فى تطور الاحداث ، فالممثلون يفتتحون المسرحية بهذا النداء الى الجمهور ، ثم يستأنف التاجر محادثة الجمهور بعد ذلك ... وهكذا فالدراما مسرحية مفتوحة ، يمثل فيها الجمهور بعدا جـديدا . ان بريخت شديد المباشرة ، ومع ذلك فهو فنان عظيم ، وهذه نقطة هامة يجب أن نوليها اهتماما شـــديدا ، فالأدب الاشتراكى متهم بالمبـــاشرة والدعاية والتقريرية ، وبريخت لا ينفى الاتهام ، ولكنه يرتفع بقدرة الفنان السحرية الى مقام الفن العظيم .

شروحات الممثلين للمواقف ، تعبير التاجر عن الراسمالية الشرهة، تعبير الاجير عن الطبقة العاملة الكادحة ، تعبير صاحب الفندق عن تضامن الطبقة الرأسمالية والانتهازية ، تعبير القاضى عن أن الدولة الرأسمالية تمثل الرأسمالية مهما كان الحق فى صـــف الطبقة العاملة .. هـــذه التعبيرات جميعها تعبيرات مباشرة جدا ، ولكن بريخت العظيم احالها الى فن .. كيف تم ذلك ؟

تم ذلك بأن المباشرة كانت تنبثق من الداخل .. لا من الخارج ، كان الفنان يعرى شخصياته من الداخل تعريه كاملة فيتحدث التاجر الرأسمالى عن التقدم الذى سيصيب الانسانية من جراء اكتشافه لآبار الزيت ، وكيف ان هذا الكشف سوف يسهم فى تطوير العلوم ، وفى نفس الوقت نراه يعامل الانسانية ــ الممثلة عند بريخت فى الأجير العامل ــ بوحشية منقطعة النظير ، بل ان هذا الأجير ذهب ليعطيه الزمزمية ليشرب فما كان منه الا ان رماه برصاص مسدسه ظنا منه ان الأجير يحمل حجرا لا زمزمية ! ان التاجر ينشد :

هكذا ينتصر الانسان .
على الصحراء والنهر المصطخب
الانسان ينتصر على نفسه
لكى يحصل على البترول
الذى تحتاجه الانسانية .

هو ــ اذن ــ شديد الاقتناع بأنه « يعمل » من اجل الانسانية ، وهو عندما يقتل العامل لا يقل اقتناعا بأنه يخدم الانسانية . لهذا يبدو طبيعيا للغاية حين يستأنف النشيد الذى يستروح أنسام نيتشه :

كتب الموت على الضعيف
كما كتب القتال على القوى
تلك سنة الحياة
ضربة يد للقوى وضربة قدم
للضعيف ..
تلك هى سنة الحياة
من سقط فدعه يسقط واضربه
أيضا بيدك وقدمك تلك سنة الحياة
من ينتصر فى المعركة يتبوأ مكانه
فى المائدة ..
وهذا هو جزاؤه
والطاهى لم يحص عدد الموتى
وحسن ما فعل

والله الذى خلق كل شىء
قد خلق السيد والعبد
والحكمة فيما رآه
حين يسير كل شىء على ما يرام
يمدحك الناس
وعندما يفسر كل شىء
يسخرون منك
تلك سنة الحياة

هــكذا يتعــرى أمامنا النموذج البشرى قطعة قطعة ، فنفهم « الانسانية » التى يقصدها . انها انسانية النازيين والفاشيست. وهكذا يوجز بريخت تاريخ الرأسمالية بأن يصوغ لنا نظريتها النيتشويه فى خدمة الانسان ، أما كلمات المسيح على الجبل ، فسحقا لها عند ورثة نيتشه من أبناء الرأسمالية المعاصرة ، كلمات المسيح يجب ان تقلب هكذا ، كما يقول الدليل :

فى النظام الذى رسمتموه لنا
تصبح الرحمة هى الشذوذ والاستثناء
لا تكن انسانا
فتدفع ثمن انسانيتك غاليا
الويل لأهل السماح
الويل لمن كان محياه محبوبا
ان آراد ان يساعد جاره
فقف فى طريقه
واذا تأوه أحد بجانبك
فضع أصبعك فى اذنيك
واذا استغاث بك احد
فامسك خطاك عنه
الويل لمن ينساق وراء عواطفه
يمد يده ليسقى انسانا
والذئب فى الحقيقة ــ هو الذى يشرب

نيتشه والمسيح ، وجها لوجه ، فلمن تكون الغلبة فى المجتمع الرأسمالى الذى يدين بالمسيحية ؟ يقول بريخت على لسان القاضى الذى وقف يحكم فى مصرع العامل المسكين :

القاعدة ان العين بالعين
مجنون من يتطلب الاستثناء
ان مد عدوك يده ليسقيك
فلا تأمنه ان كنت عاقلا

هذه هى المباشرة الرائعه التى يقدمها لنا بريخت .

انه يقدم الرأسمالية كما تفهم نفسها وكما هى فى الواقع ، التاجر انسان مقتنع بما يقوم به ، والأجير معذب يعانى من «خدمة الانسانية» على النحو الذى يفهمه التاجر . ولهذا يموت الأجير ، ويحكم القضاء ببراءته ، ويجتمع الممثلون فى النهاية ليقولوا لنا أمرا هاما :

هكذا تنتهى حكاية رحلة على نحو ما رأيتم وسمعتم

رأيتم حادثا مألوفا
مما يقع فى كل يوم
ومع هذا فنحن نناشدكم
ان تتكشفوا الامر الغريب ازاء المألوف
وتتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم
وليكن فى كل شىء معتاد ما يشعركم بالقلق
تبينوا الشذوذ الذى يستتر خلف القاعدة .
وحيثما بدأ الفساد لكم
فأوجدوا له الدواء .

لقد اســـتطاع فاروق الدمرداش أن يقترب باخراجه من روح النص ، كما تمكن أحمد ابراهيم من تصميم الديكور والملابس ، وان كان بعض الممثلين قد بالغوا فى اداء أدوارهم مما يتنافى مع فهم بريخت للأداء التمثيلى على خشبة المسرح ، هذا الأداء الذى يتطلب تجـاهلا تاما للانفعال .

ولا يفوتنى ان اهنىء المترجم الممتاز الدكتور عبد الغفار مكاوى

على تقديمه هذه الترجمة فى اطارها الشعرى الجميل الذى يستلهم روح بريخت وجوهر مسرحه الملحمى .

بريخت .. والغرب

فى سبتمبر من العام الماضى عقدت فى برلين الغربية ندوة موسعه للمشتغلين بالمسرح الالمانى . وكان موضوع الندوه « بريخت والغرب »، وقد كتب يومها مارتن أسلين ــ الناقد الذى ألف كتابا هاما عن بريخت ــ يقول « من الصعب على المرء اعطاء عرض موضوعى لنقاش كان هو أحد المشتركين فيه . لم تثر مسألة الرقابة صراحة ابدا ، لكنها بدت متضمنه فى اكثر الحجج التى استند اليها الذين عارضوا تمثيل بريخت فى الغرب ذلك انه لم يكن ثمة تضارب فى الرأى حول كون بريخت واحدا من شعراء ومسرحيى عصرنا العظام وفنانا هائلا ، ولم يكن ثمة جدال فى أن تمثيل مسرحياته سيبعث اهتماما ولا شك فى جماهير المتفرجين ، ولهذا فان الاحتجاج بأن على مسرحيات بريخت ان تظل بعيدة عن التمثيل لانها ستعود على المسرح بخسائر مالية أو لأنه لا يوجد طلب عليها ، لم يثر مطلقا » وفى نفس الندوة علق المخرج البارز أوجست أفردينج بأن « مسرحيات بريخت شأنها فى ذلك شأن مسرحيات شكسبير ستظل تمثل عندما لا يكون فى وسع المتفرجين حتى ان يتخيلوا القضايا السياسية التى شاء ان يضمنها أعماله ، مثلما لا يمكن لمتفرجى اليوم ان يتيقنوا هل قصد شكسبير بشيلوك ان يكون نذلا أو شخصية تستدعى الشفقة » ..

ولعل من تتاح له فرصة المتابعه الدقيقة لما يكتبه نقاد الغرب عن مسرح بريخت ، سواء فى مقالاتهم أو فى تعليقاتهم أو فى الكتب الكاملة التى يصدرونها عن هذا الفنان الاشتراكى ، سوف يشعر بأنهم يركزون على نقطه هامة هى خطورة النقلة الفنية التى قام بها بريخت فى تاريخ المسرح منذ ان حطم شكسبير نظام الوحدات الارسطية الثلاث ، لهذا كان مهرجان برلين الشرقية لمسرحيات بريخت خلال أسبوع كامل فى الشهر الماضى من أهم العروض التى ركزت على معنى هذه « النقلة التاريخية » فى حياة المسرح التى حققها بريخت . فقد عرض المهرجان الاعمال الخمسة الكبرى « دائرة الطباشير القوقازية » و « الانسان الطيب » و « الام شجاعة » و « حياة جاليليو » و «القاعدة والاستثناء » ، فأكد المخرجون الخمسة لهذه المسرحيات على « الشكل الملحمى »الذى لا يخضع بموجبه المسرح للتصنيف التقليدى الى تراجيديا وكوميديا ،

كما لا يخضع للسمه الغالبة على المسرح المعاصر « التراجيكوميديا » . ذلك أن بريخت قد حطم تماما فكرة « البطولة التراجيدية » ، كما حطم فى نفس الوقت فكرة « الايهام » فاصطنع مسافة موضوعية بين المسرح والجمهور عن طريق الخطاب المباشر بين احد الممثلين أو الكورس، من ناحية ، والمشاهدين من الناحية الاخرى . وأكد المخرجون الخمسة كذلك على « الشكل الملحمى » من زاوية الصراع الرئيسى فى المسرحية، فهو حقا صراع خارجى بين مجموعة من الشخصيات وبعض القوى الخارجية ، ولكنه لا ينتهى كملاحم العصور الوسطى بانتصار البطل الخير على غريمه الشرير . ذلك ان « غياب البطل الفرد » من مسرح بريخت يرفع المشكلة الانسانية الى مستوى اكثر تعقيدا ، وبالتالى فهو يجسد المسألة الفنية فى بناء اكثر تركيبا ..

وكان المخرجون الخمسة فى مهرجان برلين قد اختاروا معظم الممثلين من فرق الهواة غير المحترفين ليحققوا لبريخت فكرة غياب البطل عمليا بأن لا يكون هناك « النجم » اللامع والمشهور الذى يجذب الانظار وقد يركزها على شخصه . وبالتالى يصبح « ضد بريخت » على حد تعبير أحد النقاد ، وكذلك كان « العنصر الغنائى » عنصرا ملحميا لا يقترب من الكورس اليونانى فى « وصف الكارثة » أو « مناشدة البطل » وانما هو جزء متمم للحدث الدرامى يتكامل بنموه ويتطور مع الانشاد المزدوج أو الجماعى .. تماما كما يختلف « الشكل الملحمى » فى مسافته الموضوعية بين المسرح والجمهور بكسر الايهام ، عن رفع « الحائط الرابع » عند بيرانديللو حيث تمتد الصالة الى خشبة المسرح أو العكس .

وتعرض القاهرة « الانسان الطيب » لبريخت على مسرح الحكيم من اخراج سعد اردش ، وليست هذه هى التجربة الاولى للقاهرة مع بريخت ، فقد حاولنا من قبل ان نخرج « دائرة الطباشير»، ولم توفق الامكانيات الفنية حينذاك من تحقيق الكثير من رغبات المخرج الالمانى الذى انتدبته وزارة الثقافة ليشرف على اخراج المسرحية باللغة العربية . ثم نجحنا بعد ذلك فى مسرح الجيب فى ان نخرج « القاعدة والاستثناء » ثم « طبول فى الليل » . وبذلك يصبح الجمهور القاهرى من رواد مسرح الجيب على الاقل ، ممهدا لاستقبال « الانسان الطيب » رائعة بريخت الكبيرة التى يدوم تمثيلها على خشبة المسرح حوالى اربع ساعات .

ونحن نستقبل فى البداية ثلاثة آلهة يبحثون عن انسان واحد طيب

فى بلدة « شتسوان » فيتعرف عليهم « سقا » يهديهم بعد عناء الى بيت احدى المومسات هى الانسه « شن تيه » . ويحاول الآلهه الثلاثه ان يشاركوا فى تحويل شن تيه الى انسان طيب بامدادها بالمال المناسب لفتح دكان صغير . ويحتل هذا الدكان معظم مشاهد المسرحية ، ففيه تستضيف شن تيه من سبق ان مدوا لها يد العون ، وفيه تستقبل الطيار المتعطل عن العمل ويريد ان يتزوجها ليأخذ منها المال اللازم لتوظيفه ، وفيه تعرف الحلاق الذى يريد هو الآخر ان يتزوجها ليشيد مصنعا فى الارض الخراب المجاورة . وتزاوج شن تيه بين شخصية المومس الفقيرة وشخصية ابن عمها المزعوم الذى يحتل مكانة اجتماعية موهومة ـ وان تكن مرموقه ـ ليضمنها فى مهام البيع والرهن والشراء . وتنتهى المسرحية بأن الانسان الوحيد الطيب ، لم يستطع ان يكون طيبا فى هذا العالم الشرير بالرغم من تشجيع الالهة .

لم يبسط سعد أردش المسرحية على هذا النحو الذى قد نتصوره من التلخيص بل حاول جادا أن يرتفع الى المستوى التركيبى المعقد للمسرحية ، فأشرك صلاح جاهين بتعريبه لأغنيات بريخت ، وسعد مكاوى بتمصير الموسيقى المرافقة للدراما ، وسكينه محمد على بتصميم الديكور الملحمى الذى يومىء بما اراده بريخت وأن اضمره فى ثنايا العمل المسرحى . واذا كان من الممكن أن يقال عن تمثيل سميحه أيوب انه التقمص الواعى الدقيق لشخصية شن تيه ، الا انه من جانب آخر يمكن ان يقال انها فرضت لونا من « البطولة » يختلف مع جوهر بريخت وتوجيهاته الصريحة بأن يلتزم المخرج فكرة « غياب البطل » . وقد تمكن فاروق نجيب من تجسيد شخصية « السقا » الذى يخاطب الجمهور حينا ، والنورانيين ـ الالهة ـ حينا آخر ، ولكنه فى معظم الاحيان يخاطب ضمير العصر من موقع الانسان العادى ..

تمكن الاخراج المصرى للمسرحية كذلك من تحريك المجموعات وفق التطور الدرامى للمسرحية سواء بتوظيف المجموعة نثرا فى ايضاح معالم شخصية شن تيه ، أو بتوظيفها شعرا فى تحديد ملامح العالم الخارجى ، وأن كان بطء الايقاع فى الجزء الاول من المسرحية قد أصابها ببعض التفكك والابتعاد عن رمزيتها العميقة الدلالة . ولم يستطع عزت العلايلى رغم مهارته فى سرعة الحركة ودقته فى تمثل النص ان يعوضنا شيئا من بطء الاجزاء الاولى وصراخ الديكور القائل « فلسطين لاسرائيل ، فيتنام امريكية » الى بقية الشعارات التى جسدتها بصورة اكثر وضوحا الدولارات المكبرة فى خلفية المسرح ..



الطائشة
بين موسيقى فردى والأداء العربي

سوف يمضى وقت طويل ، قبل أن تزول آثار الأدب الرومانسى من الوجدان البشرى ، ذلك أن الرومانسية كانت تجسيدا أمينا لاحدى مراحل التحول الخطيرة فى حياة الانسان هى تلك المرحلة التى تقع على الحافة بين العصر الاقطاعى والبرجوازية ، فالضبابية والتمزق والاوهام وغيرها من مكونات مجتمع «العواطف» الذى نشأ بين أذرع النبلاء تدل على أن الانسياق المذهل وراء العواطف والرغبات الهائمة كان معادلا لتلك الشهوة المتأججة فى النفوس لتتجاوز أسوار النظام الراهن الى نظام آخر لايستطيعون رؤيته ولاتحـديد شكله وطبيعته ، لذلك فهم يسعون الى هذه الرؤية بالأحلام ، وهى غالبا أحلام حزينة على الأمس فى خوف غير قليل من الغد ، لان أصحابها ــ بلا أدنى شك ــ يرتبطون أساسا بالامجـاد الذهبية التى يحفل بهـا الماضى ، وان حتمت عليهم الظروف الارتباط بنوع آخر من الامجاد فى المستقبل ، ولكنه نوع غير محدد ، يتصارع فيه الواقع مع الحلم وتتحقق فيه الغلبة للاحلام لانها بطبيعتها شىء غير محدد المعالم .

كذلك سوف يمضى وقت طويل قبل أن ننسى الاعمال الرومانسية الكبرى التى استطاعت أن تقف فى شموخ أمام الآداب التى يزخر بها التاريخ فيما تلاها من مراحل فنية وتاريخية . فلاريب أن «آلام فرتر» لجوته أو «غادة الكاميليا» لاسكندر ديماس الابن ، وغيرها من عيون الادب الرومانسى سوف تظل فى قائمة الاعمال التى حفرت لنفسها أخـاديد عميقة فى وجدان الانسـانية ، لا لشىء الا لانها كانت أعمـالا أمينـة على

تجسيد روح العصر الحزين ، وآماله الباهته أو المنطفئة ، فبالرغم من أن الرومانسية فى نشأتها كانت رؤية ثورية للواقع بالنسبة الى الرؤى السابقة ، الا أن غمام الاسى ، كان من أهم المقومات التى شكلت بصدق وحرارة وعمق ، الرؤية الرومانسية .

وعندما نقوم نحن العرب فى الوقت الحاضر باخراج احدى هذه التحف «الرومانسية» فانما لاحساسنا بحرمان شعبنا من معايشة الفنون فى مراحلها المختلفة ، فترة طويلة من الزمن ، فتقديم أوبرا لاترافياتا المأخوذة من غادة الكاميليا ، لا يؤكد أننا مانزال فى تلك المرحلة المتخلفة من مراحل الشعور ، بل يؤكد اننا نتوق الى التعرف على تاريخ العالم الفنى .

ولايستطيع الناقد المنصف أن يحدد منهجا معينا للاختيار لدى المسئولين ، فكم كنت أتوق الى رؤية اوبرا «عايدة» لفردى نفسه ، وقد سبق تقديمها بواسطة الفرق الاجنبية ، كم كنت اتوق الى رؤيتها معربة فى حوارها وأغانيها فالتعريب هو التجربة الجديدة التى نمارسها منذ «الارملة الطروب» وقد أثبتت نجاحها فى «لاترافياتا» .

ان لاترافياتا — أو الطائشة — بين الموسيقار الايطالى العظيم جيوسبى فردى والاداء الاوبرالى العربى ، هى موضوع هذا الحديث .

يقول الدكتور ابراهيم رفعت الذى قام بتعريب لاترافياتا : « الاوبرا عمل فنى متكامل ، تشترك فيها سائر الفنون من أدب وموسيقى وغناء فردى وغناء جماعى الى جانب الهندسة المسرحية بشتى عناصرها .. وهكذا يتجلى المجهود الانسانى الذى يبذل فى سبيل تأليف احدى الاوبرات واخراجها وقد تمتد خطوات هذا الوجود عبر آلاف السنين من التاريخ عندما يستوحى المؤلف الموسيقى قصة من التراث القديم » .

هذا الادراك العميق لمعنى الاوبرا هو الذى قاد المعرب الى الوعى العميق بمعنى التعريب ، فاللغة فى هذا العمل هى جزء من كل ، فالاوبرا هى احدى الفنون المركبة ، تسهم فى بنائها عناصر عديدة من بينها اللغة واللغة فى سبيل هذا العمل ليست هى اللغة الاصلية التى وضعها مؤلف اوبرا متخصص ، بل هى لغة أبعد ماتكون عن قواعد وأصول اللغة العربية . واذا كانت اللغة هى جزء من العمل الموسيقى ، فان النطق العربى بعيد كل البعد عن الجو الموسيقى الاوربى ، فالطريق الى التعريب — اذن — ملىء بالعقبات .

من أولى هذه العقبات أن يختار المعرب من الالفاظ العربية ــ فى المترادفات المختلفة ــ مايناسب الجملة الموسيقية الغربية ، واعتقــد ان ابراهيم رفعت قد نجح فى التغلب على هذه العقبة الى حد ما ، هكذا أصابه التوفيق فى تعريب أنشودة ألفريدو فى الفصل الاول (الخمرية).

الكأس ــ هاتالكأسفلنشرب ياخلاننخبالحب والود وصفاالازمان
الكأس ــ هات الكأس .. هى للحر ملاذ .
من غم أو فيض من شجن .
اشرب ياصاح ، وتناسى الهم .
من قبل أن يدهمك البين .
ماالعيش الا جهاد جم .
والعمر يمضى ويحين الحين .
الكأس ــ هات الكأس .. ولنشرب ياخلان .
نخب الحب وصفاء الزمان .

ان المعرب لهذه الابيات ، لم تعفه أوزان الخليل مطلقا ، فقد كسر معظمها ليراعى بعدئذ ماهو أهم ، أى طريقة فردى فى الاداء الموسيقى ، ومن هنا يثور السؤال الى اى مدى تعتبر التقفية ضرورية فى مثل هذه الاحوال ؟ ان مساوقه موسيقى فردى تتطلب المرونة الى اقصى حد ، ولقد كان المعرب مرنا غاية المرونة حين حطم الاوزان العربية التقليدية، واستطاع ان يعثر على الالفاظ والتركيبات اللغوية التى لا تخلق نشازا مع الاطار الموسيقى العام ، ولكن القافية كانت تجىء فى أغلب الاحيان ، لتقتل «الروح» المتوهجة فى النص اللغوى والموسيقى معا ، كما نرى فى هذه الابيات من انشودة الوالد جرمونت فى الفصل الثانى :

ولدى صـــــفوة آمــــالى
انصـــــت لى وأرح بالى
كيف هجـــرت ديار الاله
واســـتسلمت لــذات دلال
هــــلا سلكت ســـبيل الرشـــاد
بعــــــد العنـــــــاد
وسمعت نصحا .. يهديك السداد

رب العباد

ربى .. هـــــدايا للابنـــاء
ربى .. عـــونا للآبـــاء

انت الرحمن – أنت الرحيم – ربى الكريم

آه لو علمت مـــدى الاحـزان
مــلأت قلبى والوجــدان

كـم من همـوم هــزتنى
والخـــلان نــأوا عنى

هـلا ذكرت هنـاء الصبا
بين الافنــــان

والام تحنـو عليك كمـــا
يحنـــــو الولهـــان

هيـــا واهنـــا بين الآل
تلق العطف ، وفيض حنـــان

ربى يهديك – ربى يحميك – ربى الكريم
واها لقلب يفيض حنان – ربى يهـديك

ان المعرب هنا يخطىء فى النحو والصرف والوزن ، ولكنه يحرص أشد الحرص على حـــرف الروى والتقفية . بالرغم من أن الجمـلة الموسيقية العربية لاتتآلف أصلا مع الجملة الموسيقية عند فردى .

كـذلك كانت بادرة طيبة من الدكتور ابراهيم رفعت أن يترجـم نصوص الاغانى الفجرية بالعامية المصرية . والمبرر الذى يمكن أن يستند اليه هو أن تلك اللمسات الشعبية فى النص الاوبرالى يجب أن يتبعها «شعبية مصرية» فى النقل . ومن هذه النقطة بالذات انطلق الى القول : لماذا لم يجرؤ المعرب على المزاوجة بين الفصـحى والعامية فى ترجمـة أجزاء من الحوار والاغانى ، الم تكن هذه المزاوجة نصيرا له فى التلاؤم والتواؤم مع الاطار الموسيقى الاصلى ؟ الا تذخر العامية المصرية بكثير من الالفاظ القادرة على امتصاص المعنى الاصلى مع الاقتراب من الروح الموسيقية للعمل الاوبرالى كله ؟ انه مجرد سؤال لايستند على تجارب سابقة ، ولكن مادمنا فى مرحلة تجريبية ، كان علينا ان نخوض التجربة بكاملها .

يقول احمد سعد الدين فى مقدمة البرنامج « ان التجربة جديدة علينا ، والفناء الاوبرالى جديد على جمهورنا العادى والعناصر المشتركة كلها جديدة ، منها من لم يسبق له الوقوف على خشبة المسرح ، ولكنها الخطوة الاولى » . . وأنا أريد ان أقول ان التجربة ناجحة ، وان الخطوة الى امام .

يقدم لنا المخرج الفنان شكرى راغب هذه الاوبرا فى أربعة فصول (هى ثلاثة فى الاصل ، والفصل الثانى فى مشهدين . الفصل الاول فى صالون فيوليتا حيث تقيم فتاة المجتمع الانيقة ، الملقبة بالطائشة (ترافياتا) حفلة بمنزلها يحضرها الشاب الفريدو بعد أن قدمه لها أحد أصدقائها . ويستهل الفريدو الحفل بخفة روحه ومرحه الذى ينتشر بين جميع المدعوين . وهنا نستمع الى أغنية الشراب الشهيرة : «لنشرب أيها الصحاب » وقد استهوته محاسن فيوليت فهام بها حبا وصمم على أن يكرس لها حياته . وتخلو فيوليتا الى نفسها وتتمنى أن تشفى من مرضها عن طريق الحب ، وهنا نستمع الى اللحن الذى مطلعه «ياله من اضطراب » .

ان منهج فردى فى التعبير الموسيقى ، تقريرى ومباشر ، ففى اللحظات الشاعرية بين كل من الحبيبين يهمس لنا بأنفامه الخافتة ،كما انه فى لحظات البطش القدرى الفاشم ، تضج أنفامه بالثورة . وكذلك كان منهج شكرى راغب فى الاخراج . لقد استخدم الاضاءة فى درجات لونية متفاوتة ، وفى مراحل قوةمختلفة ، لكى يوضح لنا مظاهر السعادة والحزن والقلق ، بكل ماتحمله الاضواء والظلال من هذه المعانى .

أما اختياره للمجموعات الصوتية وتحريكه لها ، فقد كان رائعا بحق . ذلك أن الفصل الاول فى جوهره مجموعة من الوحدات الصوتية بالاضافة الى الفناء الفردى والثنائى . كان شكرى راغب معنيا بأهمية «التشكيل» و «التركيب» فى المجموعة الواحدة ، ثم فى اللوحة العامة الشاملة لكافة المجموعات . فاختيار الملابس (بالرغم من ضعفه) ورسم الحركة وتصميم الديكور ، كان عملا تشكيليا فى جوهره . لهذا جاء تصور المخرج للفصل الاوبرالى تصورا تشكيليا بعيدا عن التصور المسرحى . وهذا أمر هام للغاية ، أن يتعود جمهور الاوبرا التفرقة بين هذا الفن ، والفن المسرحى . هذا من ناحية التشكيل . أما من ناحية التركيب فقد تآلفت الحركة الصوتية مع الموسيقى مع التمثيل فى حدود الاطار اللفوى الموجود .

كان الفصل الاول فاتحة شهية للمأساة ، وهى فاتحة تقليدية بلاشك من زاويتى الاطار والموضوع . فالتركيبة المسرحية تبدأ بأن الفريدو يحب فيوليت وهما يتبادلان الغرام منذ فتح الستار الى اسداله . فما ان يخلو الفريدو وفيوليت حتى يعود جميع المدعوين من الصالة وهم يصيحون : :

الفجر لاح الفجر لاح
هيا هيا ياخلان
شكرا شكرا نور العين
أسعدتينا هذا الليل
كأس الخمر ماأشهاه
وقت الانس ما أحلاه
فصل الحسن لاننساه
لن ننساه لن ننساه

وبواسطة تبادل الاناشيد والاغانى بين البطلة والبطل من جانب ، وبينها وبين بقية المدعوين منجانب آخر تمكن المخرج من تحريك اللقطات الدرامية التى لاتقف بالمشاهد عند لحظة واحدة من الجمود .

ويبدأ الفصل الثانى بمنزل فى الريف باحدى ضواحى باريس . ونعلم أنه منذ ثلاثة أشهر توطد الحب بين فيوليتا والفريدو ، وهما الآن يقيمان معا بالريف ، وقد استطاعا اخفاء سعادتهما عن الاهل والاصدقاء ، ويعرف الفريدو من حديث عابر مع انينا وصيفة فيوليتا بأنها فى ضيق مالى سوف يضطرها الى بيع أثاث منزلها لتسدد ديونها فيسارع بالسفر الى باريس ليعينها فى ضائقتها المالية . وفى أثناء غيبته عن منزل صديقته بالريف يجئ والده ويطلب من فيوليتا باسم الشهامة والاخلاق أن تقطع علاقتها بابنه لكى تتيح له الفرصة لان يتزوج زواجا لائقا بمركز العائلة . فتستجيب فيوليتا لدعوة أبيه ، ولكن على حساب تضحيتها الكبرى بحبها ، وهى تعلم على كل حال بأن أيامها فى هذه الحياة أصبحت معدودة . وعند رحيل والد الفريدو تكتب خطابا لألفريدو تودعه فيه ، ولكنها تضطر لان تخفيه عندما يفاجئها بالدخول فى تلك اللحظة . ثم ترحل فيوليت بعد ذلك ويجد الفريدو نفسه وجها لوجه أمام ابيه الذى يطلب اليه العودة الى منزل العائلة ، وبعد أن يطلع

الفريدو على خطاب فيوليتا يتبين له أن حبه كان سرابا وان فيوليتا قد خانته فيقسم على الانتقام منها . وينشد الاب جرمونت :

كفى أسى على ماقد مضى ، فالصبر أجمل
والحب أن لم يكن عن رضى ، فالاولى أن ترحل
لا تنس ان لا خير يرتجى فى ذا الهوى .. فلتعقل

هـــل للنداء من صـــــدى
يحـيى فينــا الامــــل

الاهــــل والخـــــــلان
عـــون على الزمــــان

صـــــبر جميــــل
صـــــبر جميــــل
عـــون على الزمــــان

الاهــــل والخـــــــلان
الاهــــل والخـــــــلان

عـــون على الزمــــان

ماذا يصنع المخرج فى مثل هذا الفصل الدامى ؟ لقد أشبع خشبة المسرح هدوءا شديدا ، وأخلاها تقريبا الا من الفريدو والخادمة مرة ، ثم فيوليتا والخادمة مرة أخرى ، ثم الفريدو ووالده مرة ثالثه .. وبين كل مرة وأخرى ، يظهر ساعى البريد يحمل أو يأخذ خطابا . استخدم المخرج «الهدوء» كعنصر فعال فى المشهد الاوبرالى ، حتى اذا التحمت الاحداث ، كانت الموسيقى الثائرة بالضجيج هى العنصر المكمل لعنصر الهدوء فى ابراز التناقض بين السعادة والشقاء ، بين الواقع والحلم .

ولقد آثر شــكرى راغب أن يجعل من الجــزء الاخير من الفصــل الثانى ، فصلا مستقلا دعاه بالفصل الثالث ، وهو الفصل الذى يشتمل على حفلة تنكرية راقصة عند فلورا صديقة فيــوليتا . فبينما انتحت فيوليتا مكانا جلست فيه وحدها ، راحت فلورا تتحدث مع مدعويهــا عن انفصال الفريدو وصديقته المفاجىء . وبعد تقــديم عدة مــدعوين متنكرين فى زى جماعة المنشدين البوهيميين ومصارعى الثيران الاسبان تدخل فيوليتا متأبطة ذراع البارون فتفاجأ بمقابلة صديقها الســابق الفريدو بين المدعويين فيتحدى الفريدو البارون ويدعــوه للمبارزة .

ويعقب ذلك منظر مؤثر بين فيوليتا والفريدو تعمد فيه تلك الفتـاة التعسة الى كبت عواطفها الحقيقية لتبر بوعدها لوالد الفريدو ، ويمضى الفريدو من جانبه فى السخرية منها بقسوة ، ويدخل فى هذه اللحظة والده ويـدافع عنها ثم يصطحب ابنه وينسحب وتنشـد فيوليتا فى استسلام حزين :

يا من قلبى هــوى
حسبى ذاك الهـوى

لو كنت تدرى مـا
أكـن من هــوى

الى ارض المنـــا
فـدا لذا الهـوى

وما يبــدو من جنـا
لعهـــد وفـــا

مهمـا جــرى لى
حسـبى دليـــل

انـى لافـــدى
بالمهجـــة غــــرامى

عفاك الله من عذاب الضمير
من وخـز الضـــمير

الله يحميك من كل مايضير
آه ان الهوى فى القلب ناره فى قلبى

ولقد كان اختيـار ملابس هذا الفصـل رديئا لا يناسب التنكر ولا الافصاح ، فلم يكن ثمة تناسق بين الاحجام والالوان . الا ان رقصتى الباليه اللتين تخللتا هذا الفصل فى تتابع ، كانتا بمثابة الانقـاذ الحقيقى لهذا الفصل من الجو البارد الذى أحاطه .

فاذا كان الفصل الرابع ، افترشت المسرح غـرفة النوم بمنزل فيوليتا . وبينما تضج الشوارع بالمحتفلين بالكرنفال اذا بفيوليتا على فراشها تحتضر . ويزورها الطبيب ويعلن لوصـيفتها بأن النهـاية المحتومة وشيكة الوقوع . وتقرأ فيوليتا خطابا وصلها من والد الفريدو ويخبرها بأن المبارزة وقعت وقد جـرح فيها البارون ، وأما الفـريدو

الذى كان قد قسا عليها تلك القسوة فانه قد علم بالحقيقة وأنه قادم اليها ليطلب منها أن تصفح وترضى بأن يعود اليها . وهنا تنشدنا فيوليتا لحنا مطلعه « وداعا لكل ماأحب» ، ويجىء الفريدو شاحبا من فـرط ماتملكه من مشاعر عنيفة ويطلب منها الصفح عن قسوته معها ، ومايبرح الاثنان ينشدان ألحانا مـؤثرة جميلة حتى تزفـر فيوليتا زفراتهـــا الاخيرة .

وأريد ان أسجل ان هذا الفصل الاخير كان أروع فصول الاوبرا. فقد ركز المخرج كل قواه فى الاضاءة التى كان يعنيه منها فى الفصـول السابقة أن تبرز فردا ما او مكانا ما ــ وفى المقـابل يهمـل المجموعات الاخرى لان المشاهد ليس بحاجة الى تفسير كل وجه منها ــ أقول ان المخرج جعل من الاضاءة فى هذا الفصل شيئا آخر يشبه الحـــركة . فعندما تحتضر فيوليتا يذبل الضوء ويشحب معلنا بوادر الموت فتقف على قدميها وتجرى نحو حبيبها فى مرح ، يغمرها الضوء أيضا بفرحـة تشبه الحياة ، وعندما يفاجئها الموت وهى فى ذروة التمسك بالحياة ، يظلل السواد خشبة المسرح كلها .

وبعد ، فقد كانت منار أبو هيف رائعة فى دور فيوليتا ، كما أهنىء يوسف عزت ويوسف صباغ ، وتحية حارة الى المخرج الكبير شـكرى راغب .

كذلك أصفق من القلب لاوركسترا القاهرة السيمفونى وكورال أوبرا القاهرة وأحمد عبيد وصلاح طاهر ، وكل من ساهم فى هذا العمل الفنى الكبير .



بين القصرين
من نجيب محفوظ إلى حسن الإمام

ان اخراج قصة «بين القصرين» على الشاشة هو حدث فى ذاته.. ذلك ان الاتجاه الى الاعمال الادبية الكبرى هو اتجاه طيب مهما شابه فى التنفيذ ما يبعد به عن الجو الاصلى فى القليل أو الكثير .

ولقد اصبح من البديهيات ان اخراج عمل أدبى الى عالم السينما لايمكن أن يصل الى مستوى العمل المكتوب . ذلك ان ميدان الكلمة يختلف تماما عن ميدان الكاميرا ، بما للكلمة من حريات واسعة لاتملكها الكاميرا .

بالاضافة الى أن فن الادب فى مصر أكثر تقدما بما لايقاس عن فن السينما من حيث اتقان الوسائل التكنيكية فى كل منهما .

وبالنسبة لنجيب محفوظ بالذات ، هناك عدة اعتبارات لاسبيل الى تجاهلها حين نقرر ان نخرج احد اعماله سينمائيا : الاعتبار الاول هو أن نجيب محفوظ يقف اليوم فى طليعة كتاب الرواية العرب ، وهذا الاعتبار يعطى لانتاجه طعما خاصا عند المشاهد الذى سبق له أن قرأ هذا الانتاج فى الكتب . كما انه يعطى رأيا فى هذا الانتاج لدى المشاهد الذى لم يقرأ هذا الانتاج من قبل .

والاعتبار الثانى خاص بطبيعة العمل الروائى عند نجيب ، فأعمال لانها لاتختلف من حيث الجوهر عن الاعمال التى تقدمها السينما عندنا احسان والسباعى وامثالهما عرفت طريقها الى السينما المصرية بنجاح لغير الأدباء المتخصصين فى الرواية ، أى انها اعمال تتلاءم مع المستوى

الراهن للسينما المصرية . اما نجيب محفوظ فأمره يختلف تماما .
والاعتبار الثالث خاص بطبيعة العلاقة بين نجيب محفوظ وبين أعماله عند تحويلها الى مسرحيات أو افلام للسينما أو التليفزيون . فهو يقيم هذه العلاقة على أساس الاعتراف بالحرية الكاملة لمن يقوم بتحويل أعماله فى تصور هذه الاعمال وتنفيذها ، فهو يرى أن العمل الخاص به هو العمل المكتوب ، اما العمل السينمائى أو المسرحى أو التليفزيونى فلا علاقة له به .

هذه المجموعة من الاعتبارات تحيط انتاج نجيب محفوظ عند اخراجه للسينما بمجموعة من النتائج . ولقد كان اخراج قصصه «اللص والكلاب ، زقاق المدق ، بداية ونهاية» شاملا لهذه النتائج العامة فلعل فيلم «بداية ونهاية» ، هو خير الافلام المأخوذة عن قصص نجيب محفوظ ، لان مخرجه (صلاح أبو سيف) تمكن من استلهام روح المؤلف. فأخذ عنه الفكرة الرئيسية ثم رسم شخصياته وحركهم وفق الفن السينمائى . على عكس المخرج المسرحى الذى أخرج نفس الرواية فقد كان أمينا مع النص امانة حرفية تبلغ درجة كبيرة من السذاجة .

ورواية «بين القصرين» على وجه التحديد لها وضع خاص .ولقد كتب الراهب جوميه دراسة موجزة عن الثلاثية ضمنها رأيه فى « بين القصرين » .

وقبل ان أذكر هذا الرأى أنقل تلخيصه لهذا الجزء الهام من الثلاثية . وبين القصرين اسم شارع فى القاهرة ، فيه بيت أسرة عبد الجواد ، فى مواجهة سبيل عبد الرحمن كتخدا ، على مسيرة خطوات من تلك المجموعة من المساجد التاريخية التى أشهرها جامع قلاوون ، وتجرى أحداث هذه الرواية بين سنتى ١٩١٧ و ١٩١٩ ، وهى تروى قصة حياة أسرة من الطبقة البرجوازية التجارية الصغرى، المتمسكة بالتقاليد وتسيطر على الاسرة كلها شخصية ربها السيد احمد عبد الجواد . ذلك الاب المستبد الصارم الانانى الذى يبدو وكأنه ولاقلب له ، بيد أنه لايخلو من الاحساس بمسئولياته من بعض النواحى .

ويلوح لأول وهلة أن هذه الرواية لا تعنى الا بحياة هذه الأسرة ، من أب وأم وخمسة اطفال وفى مطلعها فصول طوال عن الحياة اليومية لتلك الاسرة . ثم تبدو امارات التمرد ، ممثلة فى قرار الام «أمينة» أن تذهب لاداء الصلاة فى مسجد الحسين ، الذى لا يبعد أكثر من عشر دقائق عن بين القصرين .

فالمراة المسكينة ــ وهى بنت شيخ من شيوخ الازهر ــ ظلت طيلة العشرين سنة التى قضتها فى هذا الشارع تشعر بشوق شديد الىزيارة حبيبها الشهيد المقدس فى مسجده القريب منها على قيد النظر ، بيد ان زوجها ، ذلك السجان الرهيب ، كان يحول بينها وبين الامنية . وفى طريق عودتها من المسجد صدمتها سيارة «سوارس» فهيضت ساقها ، فاستحال كتمان هذا العصيان الذى أقدمت عليه فى غفلة من السجان، وكادت هذه الفعلة أن تؤدى الى الطلاق ، اذ بعث بها زوجها الى بيت أمها ، وسويت المسألة بعد ذلك .

وتتلو هذا غراميات ابنى احمد عبد الجواد وأكبرهما ياسين شهوانى ، وهو بكر أولاد الرجل من زوجة سابقة وموظف كتابى زير نساء ، مولع بالساقطات والقريبات المنال ، لايكاد يعرف من ذلك المنهل الكدر شبعا . ونجد كذلك الفتاة عائشة ذات السبعة عشر ربيعا تختلس من وراء الوصاوص نظرات الى ضابط حديث السن من ضباط البوليس يمر فى الشارع وهذا أقصى ماتستطيعه فتاة تحت حكم الحريم القاسى .

أما فهمى ، ففى التاسعة عشرة لطيف الحس ، خجول ، ونراه يتدبر الامر بحيث يراجع لشقيقه الصغير كمال دروسه على سطح البيت ساعة الغروب ، وهى الساعة التى تصعد فيها بنت الجيران مريم صديقة اختيه الى سطح بيتها لتنشر غسيلها فى تباطؤ مقصود وفى حذر شديد ، يتراشق الشابان بالنظرات ، لكن فى محاذرة بالغة ، فأى شك يحوم حول أمرهما قمين أن يثير فضيحة ضخمة . ويحاول العاشقان ان يذهبا الى أهليهما لعقد خطبتهما ، ولكن هذه المحاولات تذهب ادراج الرياح فوالد فهمى هو الذى يزوج ابناءه وهو يرفض عقد هذا الزواج رفضا حاسما .

وأخيرا نرى ياسين وأختيه خديجة وعائشة يتزوجون تباعا زيجات فرضها الأب ، ولم تكن لاحد من ثلاثتهم فيها ارادة أو رأى ، وجر النسيان ذيوله على الضابط الشاب ، وحينما يرتكب ياسين أخطاء فاحشة فى حق عروسه بنت صديق أبيه وصفيه ، فأبوه هو الذى يقرر طلاقة لا هو !.

ثم يقول جاك جومييه : « ... وهذا الجزء من الرواية قد أعد باحكام شديد بحيث تلقى كل واقعة من الوقائع المتعاقبة ضوءا على شخصية أحمد عبد الجواد الصارمة القاسية المستبدة . فتراه فى هذا

القسم رجلا متزمتا فى بيئته ، حريصا على أوقات الصلاة ، بيد أن له شخصية تبدو للناس فى الخارج متى ارخى الليل سدوله ، فاذا هو رجل أخو كأس ووتر ، حليف صبوة وسمر ، يعشق الطرب والمنادمة واللذات الأخر » .

وتبدى لنا الرواية الاثر العميق الذى يتركه تكشف هذا الوجه الآخر من حياة الاب ، لعينى أعضاء أسرته . ونتبين أيضا مسارب الوراثة من هذا الاب ذى الحياتين الى فريق من ابنائه ، فهذا ياسين قد ورث عنه يقظة الحس وشهواته العارمة . وهذه ابنته خديجة ورثت عنه صلابة الرأى والاستبداد . ثم تأتى مرحلة المظاهرات الوطنية بين سنة ١٩١٨ وسنة ١٩١٩ على أثر توقيع الهدنة فى أوربا . وطالب المصريون بالاستقلال فردهم الانجليز ردا عنيفا . وسقط فى هذه المظاهرات قتلى كثيرون .

وقد خصص القسم الثانى من الرواية لهذه الحقبة . بحيث نرى أحداثها من خلال شخوص أبطال الرواية . وتكتشف الاسرة شيئا فشيئا نشاط فهمى السياسى فقد كان عضوا فى لجنة الطلبة ، وثار غضب الوالد المستبد ، ومع أن هذا الوالد وطنى لاغبار على وطنيته فقد رأى فى اشتغال ابنه بالحركة الوطنية من غير اذنه خروجا على طاعته لايغتفر ، فالاب هو الذى يقرر وحده مصائر واتجاهات جميع أعضاء الاسرة . وصمد فهمى للعاصفة . ونرى الاب لايقوى على فرض ارادته لاول مرة فى حياته . وتنتهى حياة فهمى شهيدا فى احدى المظاهرات ، من المفارقات أن هذه المظاهرة التى قتل فيها قامت بترخيص من الانجليز ، على أثر اطلاق سراح الزعيم سعد زغلول من منفاه فى جزيرة مالطة .

ماذا صنع المخرج السينمائى بهذا العمل الادبى ؟

فى الرواية مغريات كثيرة للتهريج الجنسى .. فاحمد عبد الجواد رجل ذو كأس ، ولذات أخر ، هو عاشق قديم للعالمة «جليلة» ، وعاشق جديد للعالمة «زبيدة» . والفنان « نجيب محفوظ » لم يقصد بتبيان هذا الجانب من حياة عبد الجواد الا أن يجسد الازدواجية فى تكوين هذا النموذج البشرى ، أما حسن الامام فقد استغل الايحاءات الخاصة بهذا الجانب وأبرزها كعالم مستقل لاعلاقة له ببقية الاحداث .

ان التكوين المستقل لكل شخصية من الشخصيات هـو العـامل الحاسم فى مصيرها .. وهذا هو السبب فى اننا نتعـاطف كثيرا مع أم ياسين بالرغم من خطاياها ، ولكن هذا التعاطف يفسد علينا فى الواقع أهمية التشابك المعقد بين الشخصيات ووضوح المحـور الدرامى بين حركة الاحداث .

كذلك نستطيع أن نتساءل : الى أى مدى كان المخرج حريصا على الفكرة الرئيسية عند الكاتب ؟ ان الفكرة العامة عند صاحب بين القصرين هى أن الصراع الكامن بين جوانب البرجوازية الصغيرة ، ينتصر دائما للجانب الاكثر تقدما ، لقد كانت القضية الوطنية تدق على الابواب بعنف، معلنة ثورة ١٩١٩ ، وكانت عشرات الضحايا تسقط فى دمائها كل يوم ، فأين تقف هذه الاسرة التى يعتمد عائلها على التجـارة وأبناؤها على الشهادات وبناتها على الزواج والنسب العريق ؟ ان هذه الاسرة لها تكوينها المركب المعقد .. فعائلها يعبد ربه بحق ، ويعشق لياليه بحق أيضا ، ولم ير المخرج فى هذه المفارقة الا جانبها الظاهرى فأبرز التناقض بين الجانبين هكذا : تتجول الكاميرا بين مجون عبد الجواد وزبيدة لحظات ثم تنتقل فجأة الى الرجل فى المسـجد وهو يصلى .. ومن ثم تكون الاستجابة من الجمهور هى الضحك الحاد ! فالرجل — أمامهم — يحاول أن يخدع الله ، وليس هذا هو عبد الجواد وليست هذه هى الفكرة الجوهرية فى الرواية . ان « بين القصرين » تبلور صراعا حقيقيا يدور فى داخل الشخصيات المزدوجة والاحداث المتناقضة أى أن الازدواج والتناقض أصيلان . وليس بهما من الافتعال نصيب .

ويخيل الى أن المخرج تورط فى تتبع العمل الادبى المكتوب تتبعا حرفيا ، فبينما يسلك نجيب محفوظ هذا المنهج المتسلسل لان التعبير الفنى فى الادب يتحمله ويجيزه ، خاصة فى هذه الاعمال التى تصـور قطاعا عريضا من البشر والاحداث والمواقف ، الا أن السينما حين تفعل ذلك تتجاهل قيمتها الحقيقية فى أنها تملك الاداة التى تتحرك بواسطتها وهى الكاميرا ، والكاميرا لها حـرية الطبيعة فى الحـركة . فاذا كان التسلسل فى الرواية الادبية يصـوغ الاحداث والشخصيات فى اطـار طبيعى ، فان نقل هذا التسلسل بحـرفيته يلغى هـذا الاطار الطبيعى ويفقده طبيعته تماما ، أما الكاميرا فعليها أن تعيد تشكيل الموقف بمـا يتفق مع شاشة السينما من ناحية ومع الفكرة الرئيسية فى الرواية من ناحية أخرى .

أن يوسف جوهر الأديب الفنان قد استشعر خفقات قلب نجيب محفوظ الاديب الفنان ، وهو يكتب هذه القصة الرائدة ، كان يوسف جوهر يدرك بلاشك أن زميله الروائى كتب «بين القصرين» كجزء من عمل كبير هو الثلاثية .

لذلك كانت المهمة الاولى أمام يوسف جوهر هى تركيز مشاهد السينما بحيث تبدو بين القصرين كما لو كانت قصة مستقلة مكتملة ، وبحيث يفلت من قيود التفاصيل الكثيرة التى تكتظ بها الرواية خلال أكثر من خمسمائة صفحة من القطع المتوسط ، وربما كانت هذه التفاصيل فى القصة أحد عوامل «الايهام» بالواقع والواقعية . الا أن يوسف جوهر ككاتب سيناريو كان يعلم أن واقع السينما شىء مختلف عن واقعية الأدب . ان التفاصيل التى تستهلك من المؤلف عشرات الصفحات يمكن أن تستوعبها لقطة واحدة لاتأخذ اكثر من ثانية واحدة على شاشة العرض .

واذا كان الامر هكذا بالنسبة للتفاصيل الوصفية ، فماذا يكون الامر بالنسبة لتفاصيل المواقف ، وتعدد الشخصيات ؟

لقد حذف كاتب السيناريو شخصية أم مريم ولم يعرض لزوجها الا فى لقطة واحدة وهو يسعل وبحاجة الى كوب ماء من ابنته ، ان أم مريم فى الرواية الاصلية تقوم بدور ثانوى ولكنه هام ، أما فى السينما فقد استطاع يوسف جوهر أن يحذف دورها كله دون أن يصيب البناء الروائى بخدش يذكر .

وكم كنت أود ان يسلك نفس الاسلوب فى معالجته لشخصية الاب وشخصية ابنه ياسين ، ان الافراط فى تسجيل الشهوات الوراثية كاد يفقد هذه الاحداث مدلولها الحقيقى الذى جاءت به الرواية الاصلية ، فكان من الممكن الاقتصار على مشهد واحد لياسين وهو يغازل امرأة ومشهد آخر وهو فى بيتها ، ومشهد ثالث وهو يحاول الاعتداء على أم حنفى أو جارية زوجته ، ان الاقتصار على هذه المشاهد الثلاثة وحذف كل ماتبقى انما يتفق مع طبيعة السينما من جانب هام هو التركيز على «جوهر» الشخصية ، لان تقليد الحياة أوالرواية الاصلية ، فوق أنه مستحيل ، فهو أمر شاذ ، وهكذا الاسلوب فى معالجة شخصية عبد الجواد فما كان يعنينا من مجونه سوى تلك اللحظة التى يكتشف فيها ياسين شخصيته الحقيقية .

وكان المصـــور موفقـــا غاية التوفيق فى التقاط الزوايا الخاصـــة بالمشاهد الجماعية الكبيرة : كالمظاهرات والحفلات ، فهو يختار أكثر هذه الزوايا تعبيرا عن الفرح أو الحزن بواسطة ماتشتمل عليه من أضـــواء أو ظـــلال . اما فى المشاهد الفـــردية فلم يتمكن من اجتلاء «داخـــــل» الشخصية ، أو «جوهر» الحادثة المعروضة أو الموقف المطروح للحل .

ومن المعروف أن الكاميرا قادرة على ذلك بما تستطيعه من تصغير وتكبير ، ومن تقريب وأبعاد ... وهكذا .

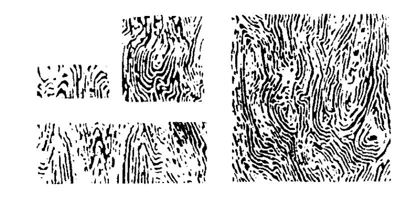
ولأنسى فى هذا الصدد أن المصور يتبع المخرج والسيناريست فى هذه النقطة .. ومع ذلك فان التصرف جائز فى هـــذه الحـــدود مادام سيخدم الهدف النهائى للفيلم .

وكان اختيار المصور لامينة (آمال زايد) زوجة عبد الجواد (يحيى شاهين) بعيدا عن التوفيق .. فهى ليست هذه الشخصية القوية التى تخفى قوتها وراء الضعف الانثوى الرقيق . ربما كانت أمينة رزق أقدر على أداء هذا الدور الصعب من غيرها . لقد كانت مفـــارقة رديئة أن يتودد الزوج (عبد الجواد) وهو فى غاية الابهة والجمال الى هذه الزوجة التى تكبره بعشر سنوات على الاقل .

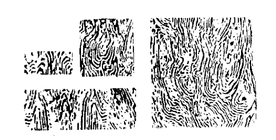
كذلك كان اختيار عبد المنعم ابراهيم لاداء دور ياسين بعيدا عن التوفيق .. لقد كان يبكى عبد المنعم ونحن نضحك فى موقف يســـتحق الرثاء ! ان دور ياسين لايقترب فى القليل أو الكثير من الكوميديا التى يتفوق فيها عبد المنعم ابراهيم حسب العادة .

أما يحيى شاهين وصلاح قابيل فى دورى عبد الجـــواد وابنـــه فهمى فقد كان اختيارهما موفقا .. لولا المبالغة فى بعض الاحيان .

وبعد .. فبالرغم من أن «بين القصرين» من أروع ماكتبه نجيب محفوظ ، الا أن « بداية ونهاية » ستظل أروع ما أخرجته الســـــينما لهذا الكاتب الكبير ..



يوميّات آخر الليل



١ – يوميات ٠٠ بعد أن تطفأ الانوار

يقولون عن السينما ٠٠ هناك :

كتب بنيلوب جليات فى صحيفة الاوبزرفر البريطانية ، حول أزمة الفيلم الانجليزى يقول « لا اعتقد أن هناك من يختلف معى فى أن هنـاك أزمة عميقة فى الصناعة السينمائية البريطانية ، وبالرغم من أن عاما كاملا انقضى فى محاولات عديدة لحل هذه الازمة ، الا اننى أشك فى أننا نستقبل العام الجديد وفى أيدينا أية حلول جدية ٠ ان الخطر الرئيسى الذى يهـدد السينما فى بلادنا هو : هل هى تصوغ حقيقة ما يجرى بين ظهرانينا من مشكلات العصر ، وتواجهها بشجاعة ؟ ٠ لا نستطيع ، الآن ، ان نتكهن باجابات حاسمة ، فكم من أفلام هوت بمنتجيها الى حضـيض الافلاس الاقتصادى ، بينما هى تتضمن مشكلات اجتماعية ومعالجات جزئية ٠ وكم من افلام أخرى هوت وهى تتضمن محاولات بارعة فى صناعة الجمال السينمائى ٠ فما هى الأزمة اذن ؟ ٠

المؤسف حقا أننا نفصل بين الجانب التجارى والهدف الاجتماعى أو الحضارى ، فصلا متعسفا ، فالتوفيق بينهما ليس مستحيلا ، بل اننى لا أبالغ اذا قلت : ان هذا التوفيق هو السمة الأساسية الدالة على نجاح الفيلم سينمائيا قبل كل شىء آخر ٠ فليس من مكان للقول بأن هذا الفيلم جاد وعميق ، والجمهور وحده هو المتهم بالاعراض عن الجـدية والتعمق ٠ كذلك ليس من مكان للقول بأن هذا الفيلم غاية فى الاسفاف ، والجمهور وحده هو المتهم بالاقبال على الاسفاف ٠ فهذه الاتهامات تدحضها الاحصاءات العلمية التى تؤكد أن طبيعة الثقافة ودرجاتها فى بلادنا ليست من الضعف بحيث يمكن لها أن تخلق جمهورا يخدعونه بسهولة » ٠

وينتقل الكاتب الى نقطة أخرى حين يستطرد : « علينا أن نحدد أبعاد

الطبيعة السينمائية للفيلم أولا فنفهم أن ما أمامنا (سينما) وليس شيئا آخر ٠٠ فمن البديهيات المعاصرة فى عالمنا ان استخدام الوسائل الفنية لانشاء عمل فنى ما يستلزم تبصرا وعمقا فى ادراك طبيعة هذا العمل ، والا فقد جاء مسخا لا روح فيه ، بل مجرد استعراض سيىء لمجموعة من أدوات التعبير ٠ فالفيلم السينمائى ليس هو حاصل جمع : كاميرا + سيناريو + مجموعة ممثلين ! ٠

كلا ، ان هذه العناصر لا تصنع شيئا اذا تصورنا اتحاد بعضها ببعض على نحو ميكانيكى ساذج ٠ انها عناصر متفردة حقا ، ولكنها فى النهاية تتحول الى كل واحد ممتزج فى داخله امتزاجا عميقا بحيث لا يمكن أن نتصور العملية على أنها حاصل جمع ، وانما هناك ، بوتقة شديدة الانصهار تخرج لنا هذه النتيجة الرائعة : الفيلم السينمائى ٠ هذه البوتقة ليست المخرج على أية حال ٠ فالمخرج نفسه هو أحد العناصر المكونة للفيلم كله ٠ البوتقة هى السينما كفن قائم بذاته ، فن له كينونته الخاصة ٠ على ضوء هذا الفهم لن يقال أبدا ان هذا الفيلم اجتماعى وذاك فيلم رخيص ٠ بل سيقال هناك فيلم أو لا فيلم على الاطلاق » ٠

ويناقش الناقد بعد ذلك مسألة أخرى على جانب كبير من الاهمية هى : الى أى مدى تستطيع السينما أن تقدم لنا نقداتها الجريئة للمجتمع ؟ ويجيب : « لقد شاعت فى انجلترا أخيرا مودة خبيثة هى تلك الشكاوى التى يتقدم بها بعض الافراد – وأحيانا بعض الهيئات – الى السلطات المختصة يطلبون فيها تعويضا لاضرار يزعمون أنها أصابتهم بخسائر مباشرة من عرض فيلم معين تضمن تجريحا « للصفة » التى ينتسبون اليها ٠٠ خاصة اذا كانوا من المحامين ٠ وأكاد لا أفيق من الذهول حين أسمع هذا الحديث المبتذل ، لان الفن – هذا العالم الخيالى الذى يكشف لنا أدران العالم الواقعى – لا علاقة له بما يمكن أن يتفق وجوده فى السينما والحياة معا ٠ ان كاتب القصة أو السيناريست أو المخرج يستقى كل منهم خاماته الفنية من الواقع الانسانى مباشرة ، ولكنه يحيله أثناء عملية الخلق السينمائى المشتركة ، الى صورة جديدة للواقع ، لا يستطيع المرء ازاءها الا أن يتبين فيها أصالة الابداع الفنى لا السرقة والتشويه ٠ ولا مفر لنا من القول بأن حياة المحامى أو الطبيب أو المهندس أضحت ملكا خالصا ما دامت الحياة الخاصة للفرد قد أضحت ملكا مشاعا للفنان المبدع اذا كان روائيا مسرحيا أو روائيا قصصيا ، فكيف لنا أن نحول بين السينما وبين الجانب (العام) من حياة الفرد ، فالمحاماة والطب والهندسة ، ليست من

خصائص الحياة الداخلية للبشر ، الا فى حدود علاقة هذه الصفة بجريان الحياة اليومية » •

ويختتم الكاتب حديثه بقوله : « أغلب الظن أن السينما فى العالم كله ــ لا فى انجلترا فحسب ــ تعانى أزمتها على وجهين : أولهما كفن ، والآخر كصناعة •

أما من ناحية الفن فكتاب السيناريو والمخرجون والممثلون والمصورون هم المسئولون عنها • وأما من ناحية الصناعة فالمنتج والدولة والجمهور يشتركون بنسب متفاوتة من حيث توزيع المسئولية. الا أن ازمة السينما ــ كفن وصناعة معا ــ لم تعالج قط الى الآن معالجة موضوعية كبيرة • فهى بحاجة شديدة الى ذلك الناقد العظيم الذى يتفرغ من التعليقات التى يكتبها فى أحد بارات لندن ، ليستلهم احساسه الفنى والوطنى والانسانى بعدئذ فى كتابة بحث شامل عن أخطر قضية تهدد حياتنا الفنية الحديثة . وأخيرا فاننى اظلمه ــ ذلك الناقد العظيم ــ لو أنه لم يأت بالنتائج المرجوة • فالمشروع يحتاج الى مجموعة من النقاد العظام •• والسؤال : أين هم ؟ »•

ماذا فى السينما من جديد ؟ :

شاهدت فى وقت واحد ثلاثة أفلام من فرنسا وروسيا وأمريكا . الفيلم الفرنسى « عشاق الميناء » عبارة عن ديالوج غنائى طويل • هو مزيج من فن الاوبرا والمسرح والسينما • والقصة فكرة صغيرة أقرب الى أن تكون ساذجة فلقد أحب أحد العمال احدى الفتيات ، ثم تغيب عنها فترة ما تزوجت خلالها . وعندما عاد ولم يجدها تزوج من أخرى. وحين التقى بحبيبته الاولى كافح عواطفه الدفينة باصرار عميق واتجه الى زوجته فى اخلاص شديد • الجديد فى هذا الفيلم هو ما يمكن تسميته بتحويل العالم الى أغنية : الحوار الحزين والسعيد على السواء حوار غنائى فيه الشجن والفرح والاضطراب • لقد ترك الحوار أثره فى السيناريو والاخراج فكانت المشاهد مجموعة من المقطوعات الاوبرالية • وتحولت حركات التمثيل الى ما يشبه الباليه . كانت الكلمة والصورة والحركة تجسد « ايقاع » الحياة على الوجدان البشرى ، وتسببت قلة عدد الممثلين فى وضوح هذا الايقاع • لم تكن هناك حدوتة ولا « تمثيل » بالمعنى الواقعى الساذج • كانت هناك الحياة فى فطرتها الاولى ، أو كما يريدها الفن الصادق ، الاصيل أن تكون • كان الفيلم الفرنسى خطوة جريئة فى تطوير فن السينما فى معاناة تطوير الانسان •

أما الفيلم السوفييتى « الزملاء » فهو خطوة جديدة فى المرحلة الحديثة نسبيا فى تاريخ السينما السوفييتية • فهو لم يعتمد على قصص الحروب ، ولا على قصص الكفاح • انه يناقش معنى « العمل » من خلال الأجيــال الجديدة الناشئة فى عصر الاشتراكية • ثلاثة زملاء تخرجوا من كلية الطب ، وآمالهم يتجه بعضها الى الحياة العريضة على ظهر السفن ، حول العالم ، أو الحياة فى احدى القرى مع كفاح مرير ضد المرض •

واختار كاتب القصة اثنين منهم للحياة فى الموانى وعلى ظهر السفن كما اختار الثالث للحياة باحدى القرى • كان طبيب القرية الشاب يحب احدى فتيات المدينة وما أن وطأت قدماه أرض القرية حتى تناثرت الشائعات حول علاقته بفتاة قروية يعشقها أحد البلطجية . ويزاوج المخرج والمصور وكاتب السيناريو بين مشاهد الطبيبين اللذين عاشا فى البحر على أحلام الرحلات الاسطورية حول العالم ، فلم يتحقق لهما شىء من ذلك . بل كانا يعملان فيما لم يتخصصا فيه مطلقا بعيدا عن الطب . أما طبيب القرية فكان يكافح المرض والعاطفة والبلطجى والشائعات .. فى وقت واحد . ويوما ما زارته حبيبته وعرفت معنى العمل • معنى أن يعود من عيادة مريض بعد منتصف الليل . ويوما آخر زاره رفيقاه وعرفا معنى آخر للعمل . فقد خرج زميلهم فى تلك الليلة حيث لاقاه البلطجى وهاجمه وضربه بسكين • وفى الحال أقبل زميلاه وحملاه ومارسا الطب والجراحة لاول مرة فى حياتهما ، وتم انقاذ زميلهما رمزا الى أن حياة « العمل » هى الحياة الحقيقية التى ينبثق عنها معنى الصداقة والحب وكافة القيم الانسانية النبيلة •

هذا فيلم سوفييتى عظيم • لانه لم يهتف ولم يخطب ولم يقرر ، بالرغم من أنه قال كل شىء فى صراحة وصدق وجمال •

الفيلم الثالث « مشهد من الجسر » وهو مأخوذ عن مسرحية الـكاتب المسرحى آرثر ميللر . والمسرحية شديدة الثراء بالدلالات الانسانيةالعميقة، فهى تصور التركيب المعقد لشخصية « ادى » الذى آمن فى اعماقه ان ابنة اخت زوجته قد أصبحت ابنته تماما بعد أن قام بتربيتها فترة طويلة منذ وفاة أمها • ولكن هذه الابوة امتزجت بشىء من الملكية الخاصة ، وبأشياء من الجنس • ولهذا يعارض بشدة فى زواجها من أحد أقارب زوجته الذى جاء من ايطاليا ليعمل بالولايات المتحدة • وتصل هذه المعارضة الى مداها حين يبلغ « ادى » البوليس عن الوجود غير الشرعى لقريبى زوجته اللذين جاءا من أجل الخبز • وهنا يتحداه ماركو أمام الجميع ويبصق فى وجهـه

ويتهمه بالخيانة وبأنه تسبب فى قتل زوجته وأطفاله من الجوع • وحينئذ يستقبل ادى هذا التحدى بمزيد من الصراحة والوحشية فيصارع ماركو صراعا داميا عنيفا • وعند النهاية تختلف المسرحية عن الفيلم •• ففى المسرحية يقتل ماركو ادى ، وفى الفيلم يقتل ادى نفسه • وهذا هو الفرق فيما اعتقد بين الفهم الفنى لطبيعة كل من السينما والمسرح • وهذا هو الجديد الذى يعطيه فيلم «مشهد من الجسر». انه لا يعتدى على مضمون المسرحية • ولكنه يتحول به الى طبيعة الفن السينمائى • ولهذا أيضا كان المحامى فى المسرحية هو المفسر للاحداث . هو الصدى العميق لراى المؤلف وفى الفيلم كان احدى الشخصيات الصانعة للاحداث من وجهة نظر المؤلف أى انه فى كل من العملين قـام بدور واحد . وان اختلف الشكل المسرحى عن الصورة السينمائية . وهذا هو الفرق بين الفهم الذى عندهم ، والتزييف الذى عندنا .

بين الشعر والسينما :

تقدم الافلام التسجيلية لمؤسسة السينما فيلما عن فيضان النيل من اخراج وتصوير حسن التلمسانى • ولا يقتصر الفيلم ــ كما هو العادة ــ على الصور والموسيقى ، وانما سوف تصاحبه لاول مرة اشعار صلاح جاهين الذى يقدمها بصوته . وهذه الفكرة هى كسب للشعر والسينما معا . ذلك أنها تجتذب أكبر قدر من الجماهير نحو تذوق الشعر • كما انها ستشارك المصور والموسيقى فى انجاح الفكرة السينمائية • فعندما تتراءى مجموعة من صور المصريين القدماء الذين جاءوا من النيل اليها ، يردد صوت صلاح جاهين من أشعاره :

عندنا شوية صور •• ع الحيطان من زمان •
ذكريات من عهد اجدادنا اللى كانو زينا •
فلاحين والنيل حبيبهم زينا
برضه ورثوه زينا
م الجدود الاقدمين •• وحتى من قبل البشر •
حتى من قبل الحياة كان برضه نيل والجدود ورثوه كده •
نيل جميل عمال يسيل مليان دلال وبغدده •
قدموا له القرابين
معذورين

أصله كان واعر عليهم يا جدع
لو هجم بالحيل يشوفوا الويل ٠٠ وآه لو انقطع ٠
ع الصخور منقوشة قصة محزنة عن الجفاف
عن سنوات عجاف
الزروع انحرقت
والاراضى انشقت
كل شق كأنه شفة ناشفة بتنادى يانيل

ثم يردد الكورس « يانيل يانيل » وتتوالى الصور حول قصة النيل العظيم مع شعبنا العظيم ٠ قصة الحياة التى عشناها بكل ذرة فى كياننا مع القسوة والحنان ، مع الهجر واللقاء ، مع الحب والغضب ٠ الى أن استطاع هذا الشعب أن يعقد صلحا دائما مع نيله ، وكانت وثيقة الصلح الابدى هى السد العالى ، هى الثورة ، هى حياتنا الجديدة ٠

وهنا يردد شعر صلاح جاهين هذه المعانى قائلا :
عندنا شوية صور
ع العمل فى السد
ع الكفاح والجد والديناميت وفتافيت الحجر
على حفر الصخر والنار والشرر
نحكى للى بعدنا
عن سنين من عمرنا
كلها صور ٠٠ صور ٠٠ صور بتقول يانيل
« كورس : يانيل ٠٠ يانيل »
يا حبيبنا مش ح تبعد عننا
مش ح تاخدك البحور المالحة تانى مننا
وح تسقينا السعادة والهنا والغنى
كل يوم راح يبقى ده يوم المنى
وح يبقى عندنا شوية صور
فيها اجمل فننا ٠

وهكذا يصل صلاح جاهين بين الماضى والحاضر من جهة ٠ وبين

الجماهير والشعر من جهة ثانية . وبين الشعر والسينما ــ من جهـــة ثالثة .

تحية الى سعد نديم وحسن التلمساني وصلاح جاهين .. وكل العاملين .

انتقام الكترا :

.. ومن منا لا يذكر الاسطورة اليونانية الرائعة التى تشهد بالتفوق والامتياز للخيال اليونانى .. من منا لا يذكر ذلك الموقف التراجيدى الرهيب الذى وقفته الكترا واخوها أورست بين عاطفة البنوة وعاطفة الثأر بل بين عاطفة البنوة للأب القتيل ، وعاطفة البنوة للأم القاتلة ؟! .

أجل ، كلنا يذكر هذه الاسطورة التى عبرت أصدق تعبير وأخلصه عن تضارب العواطف الانسانية وتناقضاتها المريرة،وخلافاتها الحادة التى لا تنتهى مع العقل الانسانى . ولكنا مهما تذكرنا ، ومهما تداعت الخواطر على جناح خيالنا ، فان الاسطورة الشامخة لن تتجسد كما تجسدت أمام ناظرينا على الشاشة ، ونحن نشاهد الفيلم اليونانى الكبير .

منذ اللحظة الاولى ضرب المخرج ضربته ، فجعل من المأساة بداية الفيلم : أجا ممنون قادم من النصر العظيم ، ها هوذا يقبل أوريست والكترا وها هوذا يمد يسراه الى جلالة الملكة فتأخذه الى الهلاك الابدى لتستمتع فيما بعد بعشيقها ، الملك الجديد . أقول أن هذه البداية التراجيدية الحادة كانت ضربة فنية من المخرج ، فهو لم يضيع وقت المتفرج فى تمهيدات لا طائل من ورائها الا « مط » الفيلم أو الاطالة فى عمره بأى ثمن . كلا ، كانت الكاميرا سريعة ، والديكورات ملء الفضاء والطبيعة .. وبالرغم من ذلك لم نفقد دقيقة واحدة منذ هرب أورست الصغير من وجه الملك العاشق القاتل ، ومنذ طردت كليمنسترا الملكة العاشقة القاتلة ، ابنتها الكترا لتهيم على وجهها .. تتزوج برجل عجوز لا يمس عذريتها ، وتعقد صداقة قوية بين نساء المنطقة ، وتترك شعرها الحليق واسمالها البالية شاهدا على بشاعة ما ارتكب ضدها ، وتذكيرا دائما لها بما ينبغى عليها أن تفعل .

تهجر الكاميرا وجه الملك والملكة حينا طويلا من الوقت .. لنتتبع ذلك الصراع الهائل بين أوريست والقدر من جهة ، وبين الكترا والقدر من جهة ثانية ، وبينهما معا من جهة ثالثة . السيناريو هنا أشبه بمجموعة

من المشاهد الحية الصامتة بلا حوار يذكر . الكاميرا هى سيدة الموقف تلتقط أعمق الخلجـــات وأرق الظواهر .. .. لتقود المتفرج الى داخل الشخصية ، لتصنع «هارمونى» بين الانسان والطبيعة والقدر ، بل لتجعل من القدر كائنا ميتافيزيقيا مجسدا فى آن واحد .

هكذا يلتقى أورست بشقيقته الكترا بالعجوز الذى عاش مع أبيهـ زمنا طويلا . العجوز هنا أقرب الى الرمز القدرى منـــه الى الشخصية الانسانية الحية . ومع ذلك فهو لايفقد انسانيته مطلقا . انه يقترح على أورست الذهاب فورا الى الملك العاشق القاتل ليأخذ بثأر أبيه . فالملك يحتفل الليلة بعيد اله الخمر ، ولذلك فهو سيعب منها عبا هو وأخلص مريديه .. وهنا تتاح الفرصة لذبحه وتحقيق الانتقام لأجاممنون .

ولا يريد المخرج أن تمضى الامور هـــكذا دون أن يكون ثمة صراع تراجيدى عادل يحقق مستوى موضوعيا للمأساة . فهنـــاك الكترا التى ترغب فى الثأر من امها ، لهذا تقترح أن يذهب أحدهم الى امهــا ليخبرها بأنها قد أتت بحفيد لها فى هذا العالم ، ذلك أنها سوف تحضر فورا فرحا بهذا الوليد . ثم يذهب أوريست وينتقم لابيه ، وتحضر الملكة ويتم انتقام الكترا .

غير أن الانتقام من الأم كان بؤرة الصراع الرهيب بين عاطفة البنوة وعاطفة الثأر ، بل بين عاطفة البنوة للام القاتلة وبين عاطفة البنوة للأب القتيل .. خاصة اذا كانت الام ، تملك من المبررات فيما أقدمت عليه من جريمة ، للدرجة التى تهتز معها « النظرة الموضوعية » للمأساة . أما الكترا وأورست فانهما لا يملكان هذه النظرة ، انهما يملكان «انقسام الشخصية» فحسب بين عاطفتين عارمتين ، انهما يملكان قدرا قاسيا وعذابا كبيرا .

أما السينما اليونانية فانها تملك الحق كل الحق فى القول بأنهـــا استطاعت أن تبعث من جديد الفن اليونانى العظيم .

كيف تشترك الطبيعة فى تجسيد العمل الفنى ؟ :

شاهدت القاهرة فيلم « العاطفة والرغبة » من تمثيل بيرل أوبيرون وستيف كوشران وكيرت جيرجنس . والفيلم ممنوع مشاهدته على من هم أقل من ١٦ سنة . وهذا يوحى لقارىء الاعلان بأنه سيشاهد فيلما جنسيا ، وبالرغم من أن الفيلم يتضمن فى بعض مشـــاهده لقاءات عاطفية حارة ، أو اجســـادا شبه عارية ، الا أن ما يريد أن يقوله

فى النهاية ، والطريقة التى قال بها ما يريد تدفعنا الى المصارحة بأنه من هم أقل من ١٦ سنة جديرون بمشاهدته قبل الكبار • لماذا ؟ •

الفيلم يحكى قصة شاب وفتاة تعرفا على بعضهما حين هبط الشاب على من نفهم فى البداية أنه شقيق الفتاة ، فى عمل يستغرق فترة ما يقوم أثناءها بعمل هندسى . اهتمت الفتاة بالشاب القادم منذ اللحظة الاولى. وقبل أن يودع كل منهما صاحبه وداع المساء كانت الفتاة قد بلغت درجة عالية من الانفعال فألقت بنفسها فى أحضان الرجل كتمهيد لان يبقى معها الليلة كلها •

واستمرت العلاقة على هذا النحو الحار ، الى أن حدثت مجموعة من الظواهر • حدث أن من يدعى اخاها أصابه القلق الشديد لما يقع أمامه من حب جرىء ، وحدث أن الفتاة اغمضت عينيها بين ذراعى حبيبها وهى تناجى بلا وعى شخصا آخر يدعى ريتشارد ! وحدث أن أعلن أخوها عن حفل يقام باليخت الذى يملكه فى نزهة بعرض البحر •

وهناك جاء أحد العشاق القدامى للفتاة كاترين • ولم يكن حبيبها الجديد موجودا فطلب اليها « كول » العشيق القديم أن تسمح له بكأس وحديث سرعان ما انتهى بها الى الفراش ! وما ان أفاقت وتنبهت الى مافعلته حتى بادرت الى قطع شريان يدها بالموسى . وفى هذه اللحظة يجىء الحبيب الغائب فلا يتمالك نفسه من انقاذها بالرغم من أنها تهمس باسم ذلك الشخص الآخر : ريتشارد . وهنا يحدث تلاحم مرير بين «أخيها» وحبيبها وعشيقها القديم . يفصح فيه الاخ عن جملة أشياء . يقول للحبيب المعذب انها كانت وما تزال تحب فتى آخر يدعى ريتشارد مات أثناء الحرب . وكان ريتشارد يشبهك الى حد كبير ولهذا احبتك . ولكنها فى الواقع لم تعرف الحب بعد ريتشارد بالرغم من تنقلها من رجل الى آخر حتى أصبحت بغيا قذرة . عليك اذن أن تغادر هذه المنطقة فورا.

تتنبه كاترين الى خيوط المؤامرة ، ولكنها لا تعرف السر • وتواجه اخاها بول مواجهة قاسية • فيرمى امامها وأمامنا بالقنبلة • انه لم يكن أخاها يوما • لقد ألقت بها المقادير أمامه منذ طفولتها فلم يتخل عنها طيلة حياته • وفى هذه الاثناء أحبها بكل ذرات دمه ، غير أن أخوته الاضطرارية لها جعلتها شيئا محرما عليه يعذب لياليه بالسهاد ، ويعذب أيامه بما يشاهده من غرامياتها التى لا تنقطع بينما هو لا يقدر على أن يمسها ، حينئذ أفاقت الدهشة أعصاب كاترين تماما • وخرجت مذعورة من السر الرهيب ، الى أحضان حبيبها الذى كان قد اعد نفسه للسفر •

أقول : ان هذا الفيلم الممتاز جدير بأن تراه كل الاعمار حتى تتعرف على جذور ما ينتابها من عقد ومركبات النقص منذ الطفولة ، وحتى لا تتسبب فى عقد غيرها ومركباتهم · الا أن الجدير بالملاحظة فعلا هو المشاركة الحية الرائعة من جانب الطبيعة فى حوادث الفيلم · البحر ، السماء ، الزهور ، الطيور ·· جميعها كانت تتقمص أدوارا حية فى الفيلم، بحيث لا تعود السماء مجرد بقعة دائرية زرقاء ، ولا يعود البحر مجرد مساحة لا نهائية من الماء · وانما تتحول السماء فى غمرة ما بها من سحب أو ضياء أو ضباب ، وما فى البحر من أمواج تهب عليها الرياح ·· تتحول السماء والبحر والطبيعة كلها الى أدوات فى يد المخرج تفصح عن ارادة كاتب القصة فى جلاء المشاعر الانسانية المتباينة من غضب وقسوة وحزن وفرح وبهجة وانشراح · وهذا هو الدرس الذى تعلمته السينما فى الغرب منذ زمن طويل ·

شكسبير ··· بين لندن وموسكو والقاهرة :

يحتفل العالم أجمع فى شهر أبريل بالعيد المئوى الرابع لميلاد الشاعر المسرحى العظيم « وليم شكسبير » · ولا أعرف ما اذا كانت مجرد مصادفة أم هو التخطيط الذى يشارك الآن فى اعداد المواطن العربى فى مصر لاستقبال هذا العيد بفهم ووعى عميق بانتاج هذا الفنان العالمى ·

ذلك أن فرقة المسرح القومى قدمت منذ شهر تقريبا مسرحية «تاجر البندقية » ، وها هوذا مسرح الجيب يقدم لنا دراسة بالانجليزية عن ماكبث تقدمها احدى الفرق الانجليزية . وفى سينما « أوديون » شاهدنا الفيلم السوفييتى « عطيل » الذى أخرجته السينما الروسية منذ عام ١٩٥٥ .

وفى الاسواق يمكن أن يطالع القارىء مجموعة جيدة من أعمال « شكسبير » المترجمة فى مشروع الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية · كما يستطيع أن يقرأ ترجمة كتاب برادلى عن التراجيديا الشكسبيرية الذى أصدرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر · وكتاب « التعريف بشكسبير » للاستاذ عباس محمود العقاد الذى أصدرته دار المعارف وكتاب « البحث عن شكسبير » الذى أصدرته دار الهلال للدكتور لويس عوض ·

خلال هذا الاعداد الفكرى والفنى لفهم التراث الشكسبيرى العظيم

سوف نتمكن من متابعة مختلف القضايا والمناقشات التى تثيرها أعماله وحياته بين نقاد العالم ، كلما حلت احدى المناسبات الخاصة به • والعيد المئوى الرابع لميلاده هو من أكبر هذه المناسبات التى نتوقع لها صدى ومفاجآت كبيرة •

ويعنينا الحديث الآن عن تجربة الفرقة الانجليزية فى مسرح الجيب• لم تقدم الفرقة مسرحية ماكبث ، وانما قدمت مسرحية موضوعها مسرحية ماكبث : وكيف يقف النقاد الاكاديميون منهـــا ؟ وكيف يقف الممثلون والمخرجون ؟ فقد شاع حينا من الزمن ان عظمة شكسبير الحقيقية تتجلى فيما كتبه من شعر عبقرى خالد • أما البناء المسرحى فيأتى فى المقـــام الثانى بعد الشعر •• والمسرحية الحديثة التى يقدمها مسرح الجيب تقول شيئا آخر ، يدافع الممثل المخرج هنرى لانج عن القيمة الدراميـــة لمسرح شكسبير قائلا : ان الشعر الشكسبيرى هو شعر درامى أولا ، أى أننا اذا اغفلنا البناء المسرحى كله ، وحصرنا اهتمامنا فى البيت الشعرى الواحد ، سوف نلحظ أن هذا البيت هو شحنة درامية الى جانب القيمة الشعرية ، ولعل ذلك مرجعه الى أن الشعر بصورة عامة هو دراما من أحد جوانبه • فهو يركز حركة الفكر والحياة فى وحدة دينامية عميقة • وهذه هى الدراما• أما الشعر الشكسبيرى على وجه خاص فانه يضيف الى الخاصية الاساسية فى الشعر بعض الخصائص الجديدة التى تقوى الجانب الدرامى فيه • ذلك أن المسرح عند شكسبير ليس مجرد مجموعة من الشخصيات + الاحداث + المواقف • كلا ، ان المسرح عند شكسبير هو موقف شعرى • كما أن الشعر عند شكسبير هو موقف درامى • كيف ذلك ؟

تنبع شاعرية المسرح الشكسبيرى من كونه يلتقط من عواطف النفس البشرية أحدها وأكثرها فعالية وحرارة • ويختار من النماذج البشرية تلك التى تستطيع بتكوينها الخاص أن تنفعل بهذه العواطف الحارة • كما أنه يلجأ الى المواقف النمطية التى يراها كالوقود الذى يشعل نيران الاحداث والشخصيات • من هنا ترى ثمة تكاملا بين الشخصية والحدث والموقف • ومادة اللحام بينها جميعا هى الشـــــعر ، أو هى بتعبير أدق : الموقف الشعرى •

وتنتهى مسرحية المسرحية وأنت مقتنع ، بأن شـــــعر شكسبير له قيمتان : الاولى قيمة ذاتية مستقلة عن جوهر العمل المسرحى • والاخرى قيمة موضوعية يستمدها من حركة تكامله مع البناء الدرامى للمسرح • كذلك تقتنع بأن الدرامة الشكسبيرية لها قيمتان : الاولى قيمة تاريخيـــة

هى التى حطمت الوحدات الارسطية الثلاث • ولم يعد لوحـدة الزمان والمكان والموضوع أى اعتبار . والقيمة الثانية قيمة عصرية تنبع من قدرتها على اسقاط التاريخ القديم على التاريخ المعاصر •

ومن هذه النقط يصر بعض النقاد على أن شكسبير كان ابن عصره وكل عصر •

وانتقل بعد هذه النقطة الى ناحية أخرى هى « الشكل » الذى قدمته الفرقة الانجليزية ، و « القضية » التى يمكن أن يثيرها هذا الشكل •

القضية هى : كيف نقدم هذه الاعمال ؟ هل يمكن الاكتفاء بتقديم هذه الاعمال الفنية الكبرى فى كافة أبعادها وأعماقها مباشرة ، ومقالات النقاد بعد ذلك ؟

يجيب « الشكل » الانجليزى الذى شـاهدناه فى مسرح الجيب ان لا ! سوف يخرج مئات المتفرجين من قاعة المسرح وهم يحملون فى رءوسهم مئات التفسيرات الفجة للمسرحية ، فاذا كانوا يقرءون النقد ، فانهم سوف يقرءون عشرات التفسيرات الجامدة المصنوعة طبقا لمقاييس فى أذهانهم جاءت وفق خبرتهم بالاعمال الادبية العظيمة السابقة .

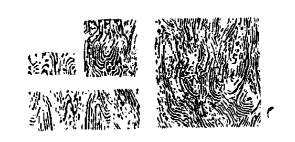
وهنا تثور القضية من جديد : الا يحمل كل عمل فنى أسراره الجمالية الخاصة التى لا يصلح لتقييمها أية مقاييس مأخوذة عن أعمال أخرى — مهما بلغت روعتها — لها أسرارها الخاصة ومقاييسها الخاصة أيضا ؟ •

ويجيب الشكل الانجليزى فى مسرح الجيب : نعم ان لكل عمل أدبى أسراره ومقاييسه النابعة من داخله ، ولكنه يشترك فى نفس الوقت مع أعمال أخرى فى تلك الصفات التى تفرضها الحضارة الواحدة . أى أن للعمل الادبى وجهين : الاول شديد التفرد والخصوصـيـة • والآخر عام وموضوعى • و « مسرحية المسرحية » التى نشـاهدها الآن تقوم بهذا الواجب الضخم • انها تضم رأى الناقد والمؤلف والمخرج والممثل ، وتضم ما هو أكبر من ذلك كله ، تضم الصراع الكبير بين التناقضات الطبيعية التى تنشأ عادة بين رأى الفنان فى عمله ، ورأى الفنان فى الناقد • وتفسير المخرج للعمل • وتطبيق الممثل لوجهة نظره الخاصة • ان الصراع الكبير بين هذه الزوايا كلها ، ثم التكامل بينها جميعا يؤدى الى ضرورة ملحة هى ، الكشف عن جوهر هذا الصراع أمام الجمهور فى هذا الشكل الذى يقدمه مسرح الجيب •

أما « عطيل » الذى قدمته السينما السوفيتية ، فهو أروع التفسيرات السينمائية لمأساة شكسبير ·· ولقد أتيحت لى فرصة المشاهدة للكثير من أعمال هذا الفنان الانجليزى فى قوالب وألوان كثيرة · ولم يستقر فى مخيلتى من جميع هذه الأطر والالوان ســـوى « هاملت » الانجليزى و « عطيل » الروسى ·

ان المخرج الروسى يلتزم النص الاصلى التزاما حرفيا ·· وهذا عيب جوهرى لا شك . فهو لا يضيف جديدا مما يمكن أن تمليه روح العصر . واذا كانوا قد أخطئوا فى كثير من الاحيان فى تحويل شكسبير الى شاب من أبناء الحضارة الاوربية المعاصرة حيث يرتدى البنطلون الضيق والقميص المفتوح والسلسلة الذهبية فى عنقه ·· الا أن السينما السوفيتية أيضا قد أخطأت بالتزامها النص التزاما جامدا · الفريق الاول يخطىء حين يحول شكسبير الى مسخ لا حياة فيه من شكسبير الحقيقى ، ولا من الحضـــارة بمفهومها العميق ·· فليست المعاصرة الحقيقية هى الهســـتيريا الامريكية التى نكتوى بخيالها فى السينما والموسيقى والرقص ·· كلا ان المعاصرة العميقة هى اكتشاف جوهر هذا العصر وهو المأساة · ومن هنا يلتقى الجانب المأساوى من شكسبير مع طبيعة عصرنا المأساوية · الا ان التقـاء الجانبين يجب أن يحذر تماما اختلافهما فى كثير من النقاط · فأزمة الانسان الحديث تختلف قطعا عن أزمة الانسان الاوروبى فى بداية عصر النهضة ، وهو الانسان الذى عبر عنه شكسبير · اللقاء يجب أن يقتصر على الحس التراجيدى ، على روح المأساة ·

أما عطيل الروسى ، فبالرغم من أنه تطرف فى الجانب المقابل،واتخذ من النص صنما يعبده المخرج والممثل على السواء ، فانه يعطينا شيئا آخر ذا أهمية بالغة · وهو أن المنفذ الحقيقى للسينما الروسية هو القصة أولا والحوار ثانيا ، فالبطء الغريب الذى نستشعره فى الافلام الروسية الاخرى لا نحس به مطلقا فى « عطيل » · فالحركة والتمثيل والاخراج من أروع ما قدمته السينما السوفيتية الى العالم ·



٢ – يوميات .. بعد أن تضاء الانوار

يقولون عن السينما .. هناك :

نشرت صحيفة « الصنداى تايمز » الانجليزية مقالا نقديا للكاتب المعروف ديريك بروز ، استهله بقوله : فى أى وقت تتأزم فيه الامور الخاصة بالانتاج السينمائى الجيد ، يرحب المرء بكل فيلم يعطى دروسا حقيقية فى جودة الانتاج . وهانحن ذا نستقبل فيلما أخرجه ممثله الرئيسى « بييراتياكس » فى مطلع العام الجديد . وسوف نحاول أن نستخلص ما اذا كان هنالك درس كبير فى العملية الفنية من جميع نواحيها ، خاصة اذا علمنا ان الفيلم قد كلف منتجه سبعين ألفا من الجنيهات الاسترلينية .

وفيلم « المتقدم للزواج » هذا يصور لنا رجلا خجولا ، ظل طوال حياته يشخص بذاكراته الى قصة من يدعى باستركيتون ، حيث يتخيل كيف تحول البيئة والمناخ غير الصحيين دون أن يخطو الانسان بقدمه خطوة واحدة فى الطريق الصحيح . انه قد يشعل الثقاب لسيجارة احدى السيدات ، ولكنه سرعان ما يعيد علبة الثقاب الى جيبه ومعها قطرات من عرق الحياء السخى . أو هو يشاهد فتاة جميلة بأحد نوادى الليل ، ولكنه يضع ستارا كثيفا بين عينيه وبين ما يرى ومن ثم تتحول كلتا عينيه الى داخله ، الى أعماقه فيرى أشياء تهوله وتروعه .

وهو يعيش فى بيت برجوازى مكتمل لاسباب الدعة والخمول ، الا أنه بفضل والديه : دينس بيرون وكلود ماسون ، يعيش فى ظل المتعة العائلية وبهجة الروابط الاسرية . والام تستمد من فرنسيتها تسلطا على الاب العنيد ، والابن الخجول .

والفيلم ليس الا مجموعة هائلة من المتناقضات بين تصرفات الام وسلوك الاب وحياء الابن . أى أنه فيلم كوميدى أساسا . ولعلنى لم أصادف فيلما يناسب العرض المسرحى أكثر من هذا الفيلم . والغريب أن

هذا الانطباع يتفق مع ما نعرفه من أن الممثل الاول فى الفيلم ومخرجه فى وقت واحد ، قضى فترة طويلة من عمره فى خدمة المسرح • ذلك أننا نفتقد المبررات منذ بداية الفيلم التى تسمح للكاميرا بحرية الحركة • هذا من ناحية التصوير • أما السيناريو فلم يكن قط مشـــــاهد سينمائية بل قطاعات مسرحية • وقد تمكن الاخراج بذكــاء شـديد أن يزاوج بين السيناريو والتصوير في وحدة درامية ، ولكنها لا تصلح فيما أرى الا لخشبة المسرح • لهذا اتضحت هذه المتناقضات فى التمثيل حيث كانت خطوات الممثل مقيدة بأغلال الكاميرا والسيناريو فى حدودهما «المسرحية» بالرغم من الاداء السينمائى • غير أننى – فى النهاية – لا أنفى أن فيلم « المتقدم للزواج » يبرهن على أن روح رينيه كلير ما تزال حية فى فرنسا •

ثم ينقد ديريك بروز فيلما آخر يعتمد على رواية شيرلى جاكسون الشهيرة « مأوى فى منزل فوق التلال » قام بتحويلها الى فيلم سينمائى روبرت وايز • لم يكن أحد من الثلاثة الذين اختارهم البروفيسور (ريتشارد جونسون) ليتصور ماذا يمكن أن يفعل بهم هذا الممثل الغامض • نستثنى من ذلك السيدة الشديدة الحساسية جوليا هاريس التى كانت تتلصص بأعماقها الخفية على طبيعة الحياة فى هذا المنزل • وينقلنا تلصصها هذا الى معرفة سر هذا البيت « المسكون » بالارواح الشريرة • ويدور صراع بين البشر الثلاثة ، من جهة ، والشياطين من جهة أخرى • الى أن نقهقه عاليا حين ندرى أن ضحكات الشيطان لم تكن ســـوى ضحكات « بوب هوب » • ولا شك أن الكاميرا لعبت دورها بعنــــاية فى تجسيد الصراع بين الانسان والمجهول ، بتحريكها المرن للمشاهد التى تصـــور ضياع الانسان وبؤسه وتمرده وذهوله ثم وعيه وتفتحه ويأسه ، فالبرغم من التهريج الذى ساد لقطات عديدة من الفيلم ، الا أن روح « الحزن » لم تفارقنا لحظة • فقد استخدم المصور طريقة التقابل بين المرايا لكى يلتقط ذعر الانسان اللانهائى فى مجموعة من الاوضاع « البوزات » اللانهائية • كذلك كان المخرج حريصا على الا يبدو سارقا للقصة الاصلية ، وانما هو يضيف الى وجداننا معنى جديدا زاخرا بأشـــواق البشر الى القبض على مصيرهم • ولا أنكر أن الممثلين فى واقع الامر كان لهم الفضل الاول الذى لم يهتم كثيرا بتفاصيل الرواية الاصلية •

الى أين تمضى الواقعية عن السينما الايطالية :

تحت هذا العنوان عالجت مجلة « تايم » فى أحد أعدادها مشكلة الاتجاه نحو الوجودية فى السينما العالمية • بمعنى أن الفيلم فى كافة أرجاء العالم يعنى عناية كبرى بمشكلات الموت والحياة الانسـانية فى مستواها الميتافيزيقى . وقال المحرر : ان جميع دور السينما فى العالم تضرب ارقاما قياسية فى استقبال المتفرجين على هذا اللون من ألوان الفكر والفن ، ثم استدرك قائلا : الا أن السينما الايطالية ما تزال تنهج المنهج الواقعى الذى بدأته منذ أكثر من عشر سنوات • وراح المحرر يربط بين ظهور بعض المخرجين والممثلين وكتاب الرواية وبين ظهور المذهب الواقعى فى ايطاليا وقرر أن ، الواقعية الايطالية تتسم بخصائص محلية لا يمكن المقارنة بينها وبين الواقعية المذهبية فى البلدان الاشتراكية •

فالواقعية الايطالية هى مزيج من الاهتمام بالطبقة المتوسـطة ، والانشغال بالمأساة الجنسية ، والتأكيد على الجوانب القاتمة من حياة الانسان • هذه الواقعية فى جوهرها هى ردة الى واقعية القرن التاسـع عشر بالاضافة الى منجزات فرويد فى مجال على النفس . فالكاميرا فى هذه الحال سوف تحقق المبدأ الذى قال به ستاندال بأن الرواية هى مرآة متنقلة فى الشوارع •

ويقول محرر تايم مردفا : « ان فنون القرن العشرين تمضى فى خط معاكس لفنون القرن الماضى ، اذ هى تتخلى رويدا رويدا عن جزئيات الحياة اليومية ، لتجمع أشعة مشكلاتنا فى ثورة العام دون الخاص ، والكل دون الجزء » •

وهكذا تتألق قضايا الانسان الكبرى التي تتعلق بمشكلاته المصيرية مضمرة فى تكوينها الدرامى كافة مشـكلاته الاخرى •• وهكذا تتجه السينما فى العالم نحو الاتجاه الوجودى مع الالتزام بهمومنا الاخرى •• بينما تتجه السينما الايطالية نحو المزيد من الواقعية الجنسية المريضة •

•• والسينما عندنا :

شاهدت فيلما مأخوذا عن قصة عبد الحميـد جودة السـحار (أم العروسة) يروى لنا مأزقا خطيرا انزلق اليه أحد الموظفين الصغار حين بدأ يعد لابنته الكبرى جهاز العرس •

فقد نفد كل ما معه من نقود ، ولم يجد مفرا من سرقة مائتى جنيه من خزينة المصلحة التى يعمل بها ، وذهب مع زوجته يشترى لابنته كل ما تريد وما لا تريد الى أن حانت ليلة الزفاف ٠٠ وعندئذ استعد الجميع للفرح ، بينما كان الاب يستعد للحزن الطويل ، كان يعد نفسه للسجن٠ وبالفعل جاء اليه أحد ابنائه الصغار أثناء الحفل ليخبره بأن أحد الضباط يطلبه فى الخارج ٠ فارتدى ملابسه وقبل زوجته وخرج ٠ وأسفل المنزل كانت المفاجأة ، كان هناك أحد اصـــدقائه من الموظفين الذى كان يدرى بمحنته الاقتصادية ، ولهذا سدد من جيبه ما أخذه الأب لزواج ابنته. أما الضابط فلم يحضر الا لأن توصيلة الكهرباء لم تكن قانونية ٠

بجانب هذه القصة ، نشاهد قصتين أولاهما خاصة بهذه الاسرة الكثيرة العدد الضيقة المورد العديدة المفارقات والتناقضات ٠ والقصـــة الثانية حول تلك الصداقة العاطفية التى نشأت خلال قصة الزواج بين أحد أصدقاء العريس وشقيقته العروس وكيف أن الاب حين سـمع من العريس الجديد أنه يريد أن يتزوج فورا فى نفس الليلة أغمى عليه ولم يفق الا حين قال العريس صراحة انه سيساعد والد العروس .

هناك اذن ثلاث قصص تعرضها الشاشة فى محور درامى موحد ، الا أن هذه القصص اعتمدت اساسا على الحبكة التقليدية والعقدة المألوفة ٠٠ ومن هنا لم يكن ثمة تشابك بين هذه القصص بل مضت فى خطوط متوازية لم تلتق أبدا الا فى حرارة المفاجأة . هذه هى الملاحظة الاولى .

أما الملاحظة الثانية فخاصة بالنتيجة الفكرية التى يمكن استخلاصـها بأن العلاج الاقتصادى الناجز لمشكلات الطبقـــة المتوسطة فى بلادنا هو السرقة أولا ، والشهامة ثانيا ٠ فقد حل المؤلف ـ بموافقة المخرج ـ مشكلة الموظف المصرى الصغير بأن يسرق من الخزينة ، ثم يجد من أصدقائه من يخلصه من هذه الورطة ٠ وهو علاج نابع من تفكير مغرق فى الحلول الفردية السريعة ، أى أنه بعيد كل البعد عن المناهج التى تستقصى أبعاد الازمة من جذورها ٠

أصابع الصهيونية تلوث « الكتاب المقدس » :

من التقاليد الهامة التى ترسيها الادارة الجديدة للرقابة على المصنفات الفنية ، أن تشرك عددا من المعنيين بشئون السينما فى مشـاهدة الافلام الوافدة من الخارج ٠ فهذا التقليد من شأنه أن يتيح الفرصة لازدهار شكلى ديموقراطى لا يتحكم فى العين الفنية للشعب وذوقه ٠

وقد منعت الرقابة الجديدة بعد عروض خاصة متتابعة أفلاما مثـــل « الخرطوم » و « دكتور زيفاجو » ٠٠ وتنبع خطورة الفيلم الاول من أنه يصور كفاح احد الشعوب الشقيقة ــوهو شعب السودان ــ تصويرا مخزيا فيجعل من « جوردون » الانجليزى ، بطلا للتحرير ، ويكاد يصبح الفيلم بعد ذلك مجموعة من المعارك الدامية بين الشـــعبين الشقيقين المصرى والسودانى ٠

وهكذا يتضح الهدف الاستعمارى من الفيلم ٠ أما « دكتور زيفاجو » فهو ليس معاديا للثورة الاشتراكية فى روسيا وحدها ، وانما هو « ضد كل ثورة » كما قال بعض نقاد الغرب أنفسهم ٠ ذلك أننا لو تغاضينا عن المشاهد الخاصة بالثورة السوفيتية ، فاننا نجد من الفيلم موقفا محددا من فكرة الثورة بشكل عام ٠ وهى انها تقضى على أعدائها واصدقائها معا دون ترو وامعان للنظر ، وانها كذلك تقضى على الجانب الروحى فى حياة البشر باغتيالها للمواهب الفنية فى وجدان الاجيال المعاصرة لها ٠

وفيلم « الكتاب المقدس » ــ كما ينبغى أن يســـمى لا الانجيل كما اشيع عنه خطأ ــ هو أحدث الافلام التى تعرضها الرقابة الجديدة على جمهور ضيق من المتخصصين فى شئون الرأى والسينما ٠

والفيلم يتكون من جزءين : أولهما يبدأ منذ بدء الخليقة ، أى منذ جاء فى سفر التكوين « فى البدء خلق الله السموات والارض » الى ما جاء فى نفس السفر حول نوح وقصة الطوفان وميثاق الله مع أبناء الارض كلما ظهر قوس قزح فى السماء « فلا ينقرض كل ذى جسد بمياه الطوفان ».

ويبدأ الجزء الثانى بقوم نوح الذين تناسلوا من صلب سام وحام ويافث ، وبعد عشرة أجيال ولد فى أورالكدانيين «رجل اسمه ابراهيم وعندما تقدمت به السن قال له الرب : اذهب من أرضك ومن عشيرتك ومن بيت أبيك الى الأرض التى سأريها لك فاجعلها أمة عظيمة » .

واستجاب ابراهيم لاوامر السماء حتى وضع يده على الارض التى حددها له الرب ٠ ولم تكن زوجته « سارة » تنجب أطفالا ٠

وأخذ ابراهيم فى الترحال ، وهنا يقول النص السينمائى بالحرف : « على أن الارض كانت أمامهم كما وعدهم الله وضربوا خيامهم فى طولهـا وعرضها من بيت ايل الى قادش وشويل الى مصر وجاءت مع سارة خادمتها هاجر المصرية » ٠ ويركز النص بعد ذلك على هذا الوعد « اننى أقيم عهدا

بينى وبينك ، الذى يخرج من أحشائك هو يرثك وتدعو اسمه اسحق » غير ان سارة ما تزال عاقرا ، لذلك فهى تهب جاريتها هاجر لزوجها ابراهيم ، يعاشرها وتحمل منه وتلد ابنا يدعونه « اسماعيل » ٠

ويعاود الله تأكيده لوعده السابق أن تلد « سارة » ابنه اسحق بالرغم من أنها عقيم وكبيرة السن ٠ لهذا يكتفى ابراهيم بمباركة اسماعيل ولكنه يبقى على « وعد الله » لاسحق الذى لم يولد بعد ٠ ويولد اسحق ويكبر ويوم فطامه تطلب سارة من زوجها أن يطرد هاجر وابنها « ابن هذه الجارية لا يرث مع ابنى اسحق » ٠ وهنا يقول الله لابراهيم ان يسمع لسارة : « لانه باسحق يدعى لك نسل » وتطرد هاجر وابنها ٠ وبعد سنوات يختبر الله ايمان ابراهيم فيطلب اليه أن يقدم ابنه اسحق «ذبيحة للرب» ويتأهب ابراهيم لاعداد « المحرقة » فوق أحد الجبال المجاورة ، وفى اللحظة الاخيرة يرتفع صوت الله مانعا ابراهيم من ذبح وحيده اسحق ليرى خلفه كبشا معدا للفداء ٠ وفى طريقه الى مكان التقدمة يجوب ابراهيم مع اسحق على اطلال سدوم وعامورة التى عرض الفيلم قصتها بشىء من التفصيل ، ويحكى الاب لولده هذه القصة قائلا :

« ان الله يجلس على عرش السماء التى تظلل الارض وتجعل منها مكانا صالحا للسكنى فأى قيمة للامراء فى نظام كهذا ؟ سيطلق عليهم ريحا فيذوون ويذبلون وستحملهم الدوامة فيما تحمل » ثم يهمس ابراهيم وهو يرحل بابنه عن الخرائب : « يجب ان نطيع العلى القدير » ٠

وينتهى الفيلم بالمشهد الذى يخاطب فيه الله ابراهيم أن يرفع يده عن اسحق : « ابراهيم ٠٠ ابراهيم ٠٠ لاتمد يدك الى الغلام لانى الآن علمت انك خائف الله فلم تمسك ابنك ٠ ها هو كبش المحرقة ٠ لقد اختبرتك كالمعدن يختبر فى الاتون ٠ واخترتك من اتون العذاب ٠ والآن أكثر نسلك تكثيرا كنجوم السماء وكالرمل الذى على شاطىء البحر » ٠

هذا هو النص السينمائى الذى أشرف على اعداده اثنان من رجال الدين المسيحى فى الولايات المتحدة ، احدهما كاثوليكى والآخر بروتستانتى وانتجته شركة فوكس القرن العشرين ، وأخرجه جون هيستون ٠

ولا شك أن « النص » كما قيل أبعد ما يكون عن روح التوراة ونصوصها على السواء ، باستثناء الجزء الاول الذى يبدأ بقصة الخلق وينتهى بالطوفان ٠ فالمخرج والمشرفون على الفيلم قاموا بحذف أشياء ، واضافة أخرى ، كما أنهم توقفوا بالفيلم عند نقطة ليست هى بالقطع

نقطة النهاية فى الكتاب المقدس ٠٠ مما يرتفع بالريب والشـكوك حول أهداف الفيلم الى مستوى اليقين من أن الأيدى التى اختفت وراء وثيقة الفاتيكان التى برأت اليهود من دم المسيح ، فلوثت بذلك « العهد الجديد » هى نفسها الايدى التى تختفى وراء هذا الفيلم فلوثت « العهد القديم » وهكذا تصبح أصابع الصهيونية قد لوثت « الكتاب المقدس » بأكمله ٠

هذا الفيلم من وجهة نظر المسيحية التى أبداها بعض المشاهدين والتى يدين بها رجال الدين الامريكيين الذين وافقوا على نصه السينمائى يعد انحرافا شديدا عن نصوص الانجيل التى ترى فى احداث سفر التكوين رموزا لمجىء المسيح ، فالابن الوحيد الذى تتبارك فيه جميع الامم هو اسحق فى التوارة ، ولكنه المسيح فى الانجيل ، فهكذا يقول بولس فى « رسائله » ولوقا فى « سفر الاعمال » وبقية الانجليليين فى « البشـائر الاربعة » ، انالانجيل ، وهو كتابالمسيحيين الاول ، يرى فىمختلف أحداث التوراة رموزا للمستقبل الذى يرسمه « الانجيل » قائلا : « على قدر ذلك قد صار يسوع ضامنا لعهد أفضل » كما جاء فى رسالة « بولس » الى العبرانيين (ص ٧ ع ٢٢) ٠ ومن وجهة نظر المسيحية أيضـا يقول « بولس » فى نفس العدد والاصحاح : « ٠٠ فانه يصير ابطال الوصية السابقة من أجل ضعفها وعدم نفعها » وبالتالى فانه بالرغم من تبنى العهد الجديد للعهد القديم ، الا أن العهد الجديد وحده هو الصورة العقائدية الصحيحة عند المسيحيين ٠

وهذه الصورة تقول ان فيلم « الكتاب المقدس » يعادى المسيحية من حيث الجوهر ، كما قال البعض ، وهو فيلم « تهويد المسيحية » كمـا قال البعض الآخر ٠ فقد حذف مثلا مشهد شديد الاهمية فى اللاهوت المسيحى، وهو هذا اللقاء الذى تم بين ابراهيم وملكى صادق ملك شاليم الذى أخرج خبزا وخمرا فقدم له ابراهيم العشور «تكوين ١٤ ـ ١٧»فملكى صادق عند المسيحيين يرمز الى المسيح الذى يعد عندهم أعظم من ابراهيم . وبالتالى فليس المقصود بالابن الوحيد أن يكون هو اسحق ، بل هو المسيح .و حينئذ يصبح الوعدا لمعطى لابراهيم ليس وعدا ماديا محددا بنسل اسحق ، وانمـا هو وعد لكل من آمن بالمسـيح الذى « جاء الى خاصته وخاصته لم تقبله ، اما الذين قبلوه فقد أعطاهم سلطانا بأن يكونوا ابناء الله أى المؤمنين باسمه » .

ويلتقى هذا النص الانجيلى مع النص التوراتى المضاد للعنصرية تماما حين يقول الرب لابراهيم « تتبارك فيك جميع قبائل الارض » (تكوين

١٢ : ٣) • ويؤكد القول مرة أخرى : « ويتبارك فى نسلك **جميع امم الارض** » (تكوين ٢٢ : ١٨) • **وقد حذفت هذه جميعهـــا من النص السينمائى ليوهم الفيلم جمهور المشاهدين بأنه لا رمزية هناك فى الوعد الالهى** لنسل اسحق ، وليوهم أيضا بأن « شعب الله المختار » **هم « بنى اسرائيل » وأن فلسطين هى « أرض الميعاد » •**

ولم يقتصر التشويه على الحذف فقط ، وانما ايضا على الوقوف عند نقطة محددة من صفحات التوارة ، هى أقدام ابراهيم على التضحية باسحق وتدخل الرب فى اللحظة الاخيرة حين تأكد له ايمـان ابراهيم • فأحداث التوراة نفسها بعد ذلك حين نطوى سفر التكوين لنقرأ ما تلاه من اسفار ، تقول ان بنى اسرائيل قد اغضبوا الله ، وان الله كثيرا ماتخلى عنهم ، وتنتهى التوراة بتفتح حقيقى على العالم يتصل بالدنيا الجديدة التى افتتحها المسيح فى الانجيل محطما الدعوة العنصرية مناديا بأنه جاء الى جميع شعوب العالم .

وكما ان الفيلم يعد من وجهة نظر المسيحيين « ضد المسيحية » أو تهويدا لها على أقل تقدير ، فانه يعد أيضا من وجهة النظر الحضـــارية **فيلما عنصريا خطيرا يقوم على تقديس « العرق » • وهنا لا يعتمد الفيلم** على حذف بعض النصوص التوراتية فحسب ، بل يضيف من عنده الشىء الكثير ، **يضيف مثلا حديثا مطولا بين ابراهيم وهاجر حول مبـــاركة اسماعيل لم يرد قط فى التوراة** ، وهو حديث زيفه المشرفون على الفيـلم على لسان ابراهيم يبرر فيه الموقف العنصرى تبريرا لا يســـتند على اية نصوص واردة فى التوراة . ويضيف أيضا مشــهدا كاملا يأخذ فيه ابراهيم ولده اسحق ليطوف به على اطلال سدوم وعمورة ليوهمه ويوهمنا ان هذه البقعة من الارض ــ وهى جزء من فلسطين المحتلة الآن ــ قد دمرها فى القديم من جميع ملوكها وحكامها لتبقى لبنى اسرائيل فيومىء بذلك الى ما حدث لنفس البقعة من الارض فى العصر الحديث «**وعلينا ان نطيع الله**» اى ان ماحدث فى فلسطين كان بأمر الله ••

هذا هو الفيلم الذى وافق عليـــه بعض رجال الدين الامريكيين ، ناسين خطاب المسيح الشهير فى اليهود « **لا تفتكروا ان تقولوا لأنفسكم لنا ابراهيم أبا ، لأنى أقول لكم ان الله قادر ان يقيم من هذه الحجارة اولادا لابراهيم** » •• ليست المسيحية اذن وراء هذا الفيلم الصهيونى ، وانما هى نفس الأصابع التى سبق لها ان لوثت التاريخ المسيحى حين أصدرت وثيقة تبرئة اليهود من دم المسيح •

من مظاهر الموجة الجديدة فى السينما العالمية الآن هو التركيز على مشكلات الفرد غير العادية كانعكاس لمشكلات المجتمع العـــادية . أى ان ما يصاب به المجتمع ككل ، اذا أصيب به أحد أفراد هذا المجتمع ، فانه يصبح مثقلا بأكثر جوانب المرض بشاعة . والتركيز على مشكلات الفرد فى الموجة الجديدة للسينما ينقلنا الى العملية الفنية التى قد تتناسب مع هذا التركيز ، فنحن نشاهد معظم الاحداث تدور فى حيز ضيق ، ربمـــا كان غرفة على شكل L كما هو الحال فى هذا الفيـــلم الذى يعرض الآن بالقاهرة تحت عنوان « لعنة الماضى » . فالحيز الضيق يتيح لمشكلة الفرد أن تتبلور وتتحدد . كذلك فان أمثال هـــذه الافلام تمنح الفرصة لكاتب القصة وكاتب السيناريو على السواء أن يتعمق نماذجه البشرية من الداخل، وأن تجعل من عالمها النفسى اللوحة الرئيسية للمنظور السينمائى .

فى قصة « لعنة الماضى » تتبع الكاميرا فتاة فى السابعة والعشرين من عمرها هى «ليسلى كارون» ، نشاهد الفتاة فى حالة «بحث» .. والمخرج يركز تركيزا واضحا على «حالة البحث» هذه .. فالامر ليس مجرد بحث عن غرفة كما سنعرف بعد قليل ، وانما تدلنا النقلات المتتابعة على مختلف زوايا وجه الفتاة . اننا أمام حالة غير عادية .. الشوارع وقطاع الطرق والضباب جميعا تصنع هارمونى مع نفسية الفتـــاة الغريبة القادمة من الشاطىء الآخر للمانش ، من باريس ، وهى تحمـــل بين احشائها غريبا جديدا هو الجنين المظلوم فى دنيانا ما دام قد جاء بوسيلة غير شرعية فى عرف الناس .

هذه هى المقدمة اذن ، تتبع دقيق لنفسية الفتاة الى أن تستأجر غرفة على شكل L من سيدة عرفت بمهارة كيف تساومها حتى نجحت فى تأجير الغرفة الضيقة للفتاة .

وتبدأ جين فى السؤال عن أحد الاطباء . وتذهب الى الطبيب ليؤكد لها انها حامل ، وأن عملية الاجهاض لن تكلفها أكثر من خمسين جنيها .. وهنا ، يؤكد لنـــا المخرج الملامح الاولى للفتـــاة ، وهى التمرد الاصيل فى وجدانها : انها تثور على الطبيب ثورة عارمة ! انها ما جاءت اليه الا لتعرف ما اذا كانت حاملا أم لا . والآن ، وقد عرفت يقينا انها تحمل بين أحشائها جنينا ، فانها لا تفكر لحظة فى اعدامه كما يتجه تفكير الجميع . نفس الكلمات تلفيها فى وجه جارتها العجوز التى أومأت لها ذات يوم بأنها تشك فى وجود « شىء » بين احشائها .

الشجاعة والتمرد والصلابة من أهم الصفات التى تتسم بها جين ٠ لذلك فهى لا تتردد لحظة فى أن تواجه صديقها الشاب الانجليزى الذى يسكن فى احدى غرف المنزل الذى تقيم به ٠ انها فرنسية هاربة من أبويها فى باريس ، وهى قد حملت من «أحدهم» بمحض اختيارها، وهى لا تريد العودة الى « أحدهم » هذا ، لانها لاتحبه ! بل ان المخرج ينقلنا الى احدى اللحظات التى جمعت بين جين وصديقها الاول ـ والد الجنين ـ فنراها كيف تقف منه موقفا نهائيا لا رجعة فيه !

أما الصديق الجديد الذى صادفته فى المنزل ، فهو أحد أبناء الجيل الجديد من الادباء البائسين فى انجلترا ٠ انه يرى نفسه يكتب ويكتب ويكتب ، بلا جدوى ٠٠ قصصه كلها سلسلة لا تنتهى من الفشل !! وهو يعيش حياته كيفما اتفق ٠ يقوم بأى عمل يقيه الجوع فحسب ٠ وهو يقع فى هوى جين منذ اللحظة الاولى ، ولكنها تصده مرة واثنتين فيحس بالفشل يتسرب الى البقية الباقية من انسانيته ٠ غير ان جين لم تكن تقصد أن تصده لشىء ، الا لانها تريد ان تعيش حياتها بلا آلام يمكن أن تستجد ، أما الحب ! ، فهى قد وقعت فيه مرة أخرى ، ولكنها كافحت باستماتة حتى لا تقع ٠ وبين المد والجزر أعلنت تسليمها وارتمت من جديد فى أحضان الصديق الجديد ٠

ويعنينى أن أؤكد ان كاتب القصة لا يفعل ما يراه البعض هنا صحيحا ، وهو أن المرأة مآلها السقوط لضعف فطرى بها ٠٠ وانما هو يصور قلق الجيل الجديد فى أوربا ، وأزمة القيم ، ويصور التمرد الجارف الذى يقلب المعايير أمام الشباب فلا يجد سوى تجربته الشخصية مقياسا لكل شىء ٠ جين اذن تجرب نفسها من جديد ٠٠ كذلك فالشاب ، يحمل على رأسه فشل السنين ، أو لعنة الماضى بالنسبة له ، ويحاول أن يعيش من جديد ، خلال قصة حب كبير ٠٠

وتبدأ جين فى تذويب لعنته بالتخفيف من حدة فشله ، فتقرأ قصصه الواحدة بعد الاخرى ٠٠ وهو يحاول أن يكون صادقا ، فيكتب بدماء القصة الحقيقية التى يعيشها مع جين ٠٠ ولكن دون جدوى ٠ فثمة شىء خطأ يعرقل مجرى العلاقة بينهما ٠

ذلك ان الشاب « توم » يحاول أن ينسى «الشىء» الذى يسكن احشاء جين بلا فائدة ٠ ان هذا الشىء يكبر فى عينيه شيئا فشيئا حتى يصبح غريما خطيرا ٠ وتحاول جين أن تقنعه بشىء واحد انها تحبه ! وانها لم تنطق بكلمة الحب قبل الآن ! وانها تحس بأن رابطة حية مشتركة تربط

بينهما ٠٠ ولكنه لا يعير كلماتها اهتماما او التفاتا ، فهو يتمزق من ذلك «الماضى» الرابض فى أعماقها كالوحش يلتهم أحلامه التهاما ٠

وفى هذه الفترة يكون الجنين بين أحشاء جين قد كبر ، فتأتيها آلام المخاض ٠٠ وتذهب الى الطبيب الذى يؤكد لها ان الولادة طبيعية ، ويعدها بأنها ستجيء ب «جورج» الى هذا العالم ، لتضيف الى رجاله رجلا جديدا يحمل معه المزيد من المتاعب ٠ ولكنها تخيب آمال الطبيب وتأتى الى العالم بفتاة صغيرة جميلة ، ترجو لها ألا تكون امتدادا للعنة أمها ، اللعنة الابدية٠

وفى هذا الوقت يكون توم قد انتهى من كتابة القصة الطويلة التى بدأ يكتبها وقد نسى كل ما كان بينهما فذهب اليها فى المستشفى وترك لها القصة قائلا لها انه يرجو منها شيئين : أولهما أن تقرأها ، والثانى أن تقول رأيها ٠٠ وتمسك جين بالقصة وتقرأ وترى نفسها فى الحوار والاحداث والمواقف ٠ فلا تملك الا أن تعجب بالقصة ٠٠ فقط يجب اضافة شيء اليها ، يجب اضافة الخاتمة !

لقد كان واضحا ان المخرج يتناول أزمة جيل جديد كامل يعيش فى أوربا على هاوية اليأس ٠ فالحضارة التى تظلله تنهار فوق رأسه ، وتتهاوى مع جدران المعبد كافة القيم والمثل التى عاش يؤمن بها وبعلوها وبرفعتها٠ وبالرغم من أن هذه الحضارة هى حضارة الفرد ، لم يستخدم فى تجسيد هذا المعنى رموزا معقده بل تعمق بالكاميرا والحيز الضيق أدغال الفرد ، وجاس بين أحراش النفس البشرية فى قوتها وضعفها وتمردها ٠ ووضع كافة المتناقضات على كفى الميزان حتى لا يرجح أى منهما ٠ انه لا يقدم حلا ولا يقدم علاجا ، وانما يجسم بشجاعة أزمة ، بل مأساة حضارة كاملة ٠٠

لماذا تلح السينما الغربية على العاطفة المشينة ؟

منذ وقت غير قصير والسينما الغربية تلح على موضوع العلاقات الشاذة بين البشر ، كعلاقة البنت بأبيها أو أخيها ، أو علاقة الشاب بأمه أو بأخته ٠٠ وهكذا ٠ والقاهرة تشاهد فيلما من هذا النوع الذى أسمته الترجمة العربية « بالعاطفة المشينه » ٠٠

والفيلم يبدأ هكذا : شاب متزوج من فتاة نصفها ملاك والنصف الآخر امرأة ٠ وهو ناجح حاليا الى حد كبير بفضل امرأة أخرى تحبه ٠ يبرق «جوليانو» الى أخته بأنه سوف يحضر اليها خلال اسبوع ٠ تفرح الاختان فرحا شديدا ٠

ويخيل الى ان هذه البداية تقترب فى الكثير من البدايات المسرحية . وهو الاتجاه السائد الآن على موجة السينما الجديدة . تلى هذه المجموعة من المشاهد ما يلى : يحضر جوليانو برفقة زوجته . تستشعر الزوجة الملاك بأن ثمة علاقة بين زوجهـا وامرأة أخرى . تشاركها فى الغيرة الشقيقة الصغرى لجوليانو «كارى» . كارى ممزقة من الداخل تمزقا رهيبا . انها تكره الزوجة الملاك ، وتكره المرأة الاخرى ، وتكره شقيقتها « أنا » لانها واجهتها بشجاعة وقالت لها : انت تميلين الى أخينا جوليانو ميلا جنسيا!!

ويخيل اليك ان الفصل الثانى من المسرحية قد اسدل عليه الستار ، ليفتح مرة أخرى على تلك القصة الجانبية الخاصة بعلاقة جوليانو بتلك المرأة الاخرى التى لا نراها الا لماما .. لقد عرفت «للى» زوجة جوليانو كل شىء عن تلك المرأة ، لذلك تتصل بزوجها لتطلب اليه أن يبعد زوجته عن طريق جوليانو ، أن تتركه لها لمدة عام فقط على حـد تعبـيرها . وتذكر للرجل موعدا محددا بين جوليـانو وزوجته ، فيذهب برجاله الى الموعد للانقضاض على الزوجة العاشقة وجوليانو على السواء ، ولا يتركوهما الا وهما غائصين فى دمائهما .

وما أن يفيق جوليانو على حقيقة الامر ويعرف كل شىء حتى يبادر بترك البيت فى طريقه الى زوجته ، والى حبيبته من جـديد . لقـد ترك العاطفة المشينه الممثلة فى اخته الى العاطفة الانسانية الممثلة فى حبيبته .

ان هذا الفيلمهو فتحجديد منالنواحى التكنيكية.فتقسيم السيناريو الى مشاهد مسرحية أو قريبة من المسرح هو تركيز على الغليان الداخلى فى الشخصيات ما دامت الحركة الخارجية فقيرة أو معدومة ، بل ان الحركة الخارجية أصبحت جزءا لا يتجزأ ولا ينفصل عن الحركة الداخلية . أى ان هذا الفيلم هو أقرب ما يكون الى الاعمالالنفسية منه الى الاعمال البهلوانية التى تتحفنا بها السينما الغربية .

غير ان الالحـاح الدائب المسـتمر على العواطف المشينه هو الذى يستوجب التوقف والتساؤل . ان الفيلم لا يمنحنا بصيصا من الضوء على حياة هاتين الشقيقتين اللتين نزع باحداهما الشذوذ الى الميل الجنسى نحو أخيها ، وينزع بالاخرى الى عاطفة الامومة . الفيلم لا يفسر لنا حياة هاتين العانستين ، ومـع ذلك فان المخرج يستكشف لنا ما اضمره المؤلف فهو يتلاعب بالاضواء والظلال كلما كانت الاضواء خادمة للغرض الفنى والهدف الفكرى معه ، وكلما كانت الظلال تعبيرا سيكولوجيا عما يدور بباطن هذه الشخصية أو تلك .

واذا كانت «الآلة» هى المجتمع ، وهى الحضارة التى تنبت العواطف المشينة فان الفنان لم يلجأ قط الى المباشرة والتقريرية فى تجسيم الآلة والحضارة المنهارة ، بل راح يركز الكاميرا على أعماق المواقف والاحداث والشخصيات ، فظهرت لنا انعكاسات الآلة لا الآلة نفسها ٠

ماذا حدث للصغيرة جين ؟

ذكرت ان الملاحظ على السينما الغربية بشكل عام انها تلح الحاحا متصلا على الجوانب الشاذة فى العلاقات الانسانية ، وضربت مثلا لذلك بفيلم « العواطف المشينه » ٠٠

وتعرض القاهرة فيلم « ماذا حدث للصغيرة جين » وهو يركز تركيزا واضحا أيضا على الجوانب القاتمة فى الحياة البشرية ، بحيث أرانى أتساءل مرة أخرى : ماذا حدث للسينما الغربية ؟

يبدأ الفيلم بمقدمة تكنيكية ممتازة هى ان الصغيرة جين كانت تجيد الغناء على أحد مسارح المدينة ، وكانت الجماهير تغمرها بالهدايا المناسبة لسنها ، وكانت بلانش شقيقتها تزاحمها فى هذا المجد لان المنتجين والمخرجين كانوا يفضلون احداهما على الأخرى ، فكانوا يخلقون بينهما أسباب التعاسة دائما ٠

الى أن كبرت الاختان ، وذات يوم كانت بلانش تقود السيارة ، فاصطدمت بالبوابة أثناء عبور جين ، فكانت النتيجة أن أصيبت ساقا بلانش اصابة خطيرة أدت بها الى الكساح التام ٠

وهنا تنتهى المقدمة ليبدأ الفيلم ٠٠ يبدأ مع حياة جين وبلانش الكسيحة ، مصورا ماذا تكون مثل هذه الحياة ٠٠ وبالنسبة لهذه المقدمة أريد أن أبدى مجموعة من الملاحظات ٠

أولا : انها جزء لا ينفصل عن احداث الفيلم ، ولكنه لا يلخص هذه الاحداث ، بل هو يركز الاسباب المؤدية الى المأساة ٠ وقد استخدم المخرج فى تركيز الاحداث وسائل جديدة تماما فتتبع جين وبلانش فى أطوار عمرهما المشترك ، لم يكن تتبعا آليا ميكانيكيا محضا ، بل كان كشفا لجوهر الشخصية الانسانية من الداخل فلم يكن يعنيه مطلقا ان جين زادت فى العمر خمسة أعوام ، بقدر ما كان يعنيه انها بدأت تحس بالزمن على نحو خاص بها ٠٠ وهكذا ٠

* رسمت المقدمة منهج الفيلم فى تحليل المأساة٠٠فمنذ البداية نرى وجوه المخرج والمنتج والجمهور ٠٠ جميعها تعانى دقات المسرح التقليدية ، وهى اننا مقبلون على مأساة أسهمت فى صنعها أيد كثيرة ٠٠ ان التأكيد على هذه النقطة ينقذ نهاية الفيلم من التأويل الخاطىء ، بل يضع أيدينا على العناصر الحقيقية التى كان لها النصيب الاوفر فى صنع المأساة ٠

* لم تعتمد المقدمة على التهويل والصراخ ، بل جاءت قصة قصيرة دامية بدأت بفتاة جميلة متفتحة للحياة ، وانتهت بفتـــاة أخرى حطمت أحلامها السيارة فى اللحظة التى أرادت فيها أن تحلق بعيـدا ٠ لم تكن المقدمة صارخة ، بل كانت مدخلا طبيعيا على جوهر المأساة ٠٠

ما هى المأساة ؟

لقد ظلت بلانش تعانى آلام الوحدة الداخلية المرعبة ، بلا أب ولا أم ولا أخت ! جنت جين من هول الاحداث المحيطة بها ٠ فقد كبرت فى السن، وهجرت الاضواء ٠٠ أو هجرتها الاضواء ، ولم يعد لها سوى هذا البيت المثقل بالاحزان ، وتلك الذكريات المجسده فى الهدايا الطفلية التى كانت تصلها من المعجبين ، وقصاصات الصحف التى كانت تكتب عنها المقالات الطوال ،لم يعد أمام جين الا بلانش تجسم لها مستقبلا فظيعا ، ونحس مع دورات الـــكاميرا المتنقـــلة بين حركات بلانش العصبية ، وحركات جين الجنونية أن ثمه « شيئا » ، وشيئا كبيرا ، يكمن فى أعماق هذه المأساة الدامية ٠

وعندما تذهب جين لتكتب فى الصحف انها بحاجة الى عازف موسيقى يصاحبها فى أغانيها ، تستشعر بلانش ان الجنون وصل بجين الى ذروته، وتحاول الاتصال بطبيب العائلة دون جدوى ، فقد كان «العقل» يعاود جين بين الحين والآخر ٠٠ لذلك فهى تمارس أبشع ألوان التعذيب مع شقيقتها المقعدة ، بل انها لا تتردد فى قتل الخادمة حين أرادت أن تخفف من وطأة هذا التعذيب على سيدتها ٠

وتفوح رائحة القتل الى أن تصل الى انوف رجال البوليس ، ومن ثم تقوم جين بحمل بلانش من سيارتها الى الشاطىء ، وهناك تحتضر بلانش فى عذاب مرير ، تستشف بشاعته وهى تعترف لأختها بالسر الرهيب الذى حملته بين جوانحها أمدا من الزمن ، ولكنها فى لحظة الموت لم تعد بقادرة أن تحتفظ بهـذا السر ٠ وتدرك على الفـور ان السر هنـــا هو « الحدث الدرامى » الذى يحرك فصول المأساة كلها ، فقد عاشت جين عمرها وهى

تزعم انها كانت السبب فى كساح شقيقتها ، تصورت انها كانت تركب السيارة حين دهمت بلانش وأقعدتها الى الابد !! وكان الاحساس بالذنب عاملا أساسيا فى توصيل جين الى حافة الجنون ، الى جانب العوامل الاخرى التى يتولى أمرها المخرجون والمنتجون والجماهير ٠٠

الى أن بدأت بلانش تحتضر وتعترف لاختها اعترافا غريبا ، اعترفت بأنها هى (بلانش) التى كانت تقود السيارة ، ثم لمحت جين قادمة تطوح بها الخمر يمنة ويسرة فكادت تنتهز الفرصة وتقتلها ، ولكنها تراجعت فى اللحظة الأخيرة ، ومن ثم اصطدمت بالبوابة ، وكانت النتيجة المذهلة ، هى ذلك الكساح الذى اقعدها مدى العمر !

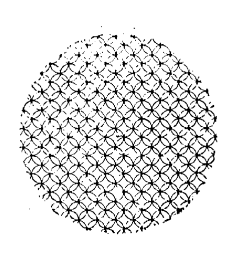
هذه هى الحقيقة ٠ وهذا هو جوهر المأساة ! لقد عاشت جين حياتها مثقلة بالجنون لأنها توهمت انها تسببت فى كارثة شقيقتها ، فهكذا فعلت بلانش فور الحادث ، انتهزت فرصة أن جين سكرى ، وأوهمتها هى والجميع انها كانت تقود السيارة حين دهمتها على فجأة منها ٠

تسرب الاعتراف وئيدا الى عقل جين الخرب ، ثم جاء البوليس أخيرا متسائلا عن مكان بلانش ٠

وينتهى الفيلم لنستكشف أدوات المخرج الممتاز الذى قام باخراج هذا الفيلم العظيم ٠٠ ان الكاميرا لم تخرج من بيت جين وبلانش الا فى فترات قصيرة ٠٠ لهذا كان الفيلم مهددا بأن يصاب بالجمود ، ولكن هذا لم يحدث قط ، لان المخرج تمكن من استغلال كل جزئية فى هذا البيت ، أصبحت المقاعد والحيطان والذكريات ، جميعها ، أحداثا درامية كاملة الفعالية ٠ تحولت بلانش فى غرفتها ومعها فطورها ومع جرس مطالبها الخاصة ، ومع الخادمة ٠٠ تحولت الى عـالم كامل ٠٠ عالم يديره المخرج بمهـارة أبناء « الموجة الجديدة » فى السينما التى تركز الكاميرا على العالم الداخلى للفرد وللمجتمع على السواء ٠

كذلك جاء السيناريو تخطيطا فنيا دقيقا لهذا العالم المعقد الذى جاءت به القصة ، كما جاءت الكاميرا تلبى رغبات المخرج والسيناريست فى حرية كاملة داخـل نطاق النص ٠ اننا نشـعر فى هـذا الفيلم ان المخرج والسيناريست والمصور والممثل ، كلهم ، يفكرون بعيون مفتوحة ٠

في أزمة القصة القصيرة



الى أين تمضى القصة العربية القصيرة فى مصر ؟ عشرات المجموعات القصصية الجـديدة تتزاحم بعضها فـوق بعض على سـور الازبكية ، وتقدم لنا هذا السؤال : هل هى ظاهرة مرضية أن يتزايد عدد كتـاب الاقصوصة ويتناقص قراؤها فى نفس الوقت ؟ ان أقاصيص نجيب محفوظ ويوسف ادريس ويحيى حقى وأمثالهم تجيب بالنفى • الواقع أيضا يضيف بديهية تقول ان عصرنا يسـتجيب للقصة القصيرة أكثر من أى فن أدبى آخر ، لأنها تكتسب أخطر سماته من ناحية المظهر ، وهى السرعة • ومع ذلك فالصحافة ـ ترمومتر عصر السرعة ـ بدأت تتجه الى الرواية بشكل ملحوظ ، بينمـا هى الأم الشرعية للقصـة القصيرة فى بلادنا المجـلات الاسبوعية والصحف اليومية على السواء • ماذا حدث ؟ لقد سجلت فى غير هذا المكان « ظاهرة » أدبية هى ان جيل الشباب الراهن يتجه الى القصة القصيرة ، على النقيض من الاجيال السابقة التى عنيت بالرواية الى درجة كبيرة • ويبدو ان المناخ غير الصحى الذى تعيش فيه آدابنا وفنوننا ينبت « ظواهر كاذبة » فى أكثر الاحيان • اذ تبين لى من خلال مسابقة نادى القصة للرواية وماقدمه بعض الشباب من انتاج روائى الى المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، تبين لى ان هناك أعمالا جيدة فى مجـال الرواية ينتجها الشباب وتحجبها أزمة النشر •

ومعنى ذلك ان ما نلحظه من انتاج كمى ضخم فى مجال الاقصوصة ليس الا ظاهرة كاذبة ، تنفيها أولا من حيث الكم الاعمال الروائية المكدسة عند أولئك الشباب • وتنفيها ثانيا من حيث الكيف جودة هـذه الاعمال الروائية من جهة ، وضعف مستوى القصة القصيرة من جهة أخرى •

ألأن الرواية تغرى بالجـدية والتروى ، بينما الاقصـوصة تغرى بالسهولة واليسر ؟ ربما • ولكنه على كل حال سـبب سطحى لا يقبل

التعميم • ولا ينسحب على كل كتاب الرواية والقصة القصيرة لأننا سوف نكشف في الفريقين من يأخذون الفن عموما على انه قضية جادة ، ومن يأخذونه لهوا وتسلية •

أمامي الآن ثلاث مجموعات ترسم فيما أرى معالم الأزمة : « الجورب المقطوع » ، هي المجموعة الاولى للسيدة ملك عبد العزيز • سوف نلحظ تعاطفا أنسانيا عميقا بين المؤلفة وشخصياتها ، وسوف ينعكس هذا التعاطف الجميل على وجداناتنا بالمرارة والدهشة والفرح •• الخ • هذا التجاوب الصادق بين الفنانة وموضوعات قصصها ، والقراء ، هو السمة البارزة في مجموعتها الاولى • وهذا التجاوب ، بعينه ، يفصح عن مزلق خطير يقع فيه أغلب كتاب القصة القصيرة عندنا ، وهو نابع من التقاء واع واختيار دقيق لما « يماثل » همومنا وظروفنا وآلامنا • والتماثل لا يتطلب من الكاتب سوى حشد أكبر مجموعة من الاحداث المادية التى تنبثق عنها العبرة في النهاية • التماثل ليس تصويرا فوتوغرافيا للواقع : هو التقاء معه ، لا يسبقه ولا يتخطاه ولا يتجاوزه • لذلك تهزنا كلمات الخادم الصغير فى قصة «قلب كبير» عندما يرفض الطعام الفاخر الذى أرسلته اليه أمه من القرية ، يرفض لأنه يعلم حرمان أسرته ، بينما هو يأكل مثل هذا الطعام وأفخر منه • تهزنا هذه الكلمات ، ثم تغادرنا كما هى ، ونبقى على الحال التى كنا عليها قبل هزتها العابرة • أمثال هذه الهزات تحدث لأن الكاتب يستلقى بمهارة فائقة في التجاويف النفسية الجاهزة بداخلنا • عملية الاستلقاء هذه تريحنا فنهتز بسرعة ثم ننام •

في قصة « الهاربة » ترى المرأة الصغيرة طفلها الاول من زوجها القديم ، فتنثال على مخيلتها كافة التفاصيل التى أودت بها الى موقفها الراهن من الشك والحيرة والارتياب • التفاصيل صور من التتابع المنطقى المألوف فى حياتنا اليومية : يجب أن تتزوج من ذلك الرجل لأنها تعيش « عالة » على عمتها ، يجب أن تتحمل الشح والبخل في حياة ذلك الرجل لأنها لا تريد العودة الى عمتها ، يجب أن تخفى جراحها فى أعماقها حتى لا تزداد هذه الجراح عمقا ، يجب أن تعثر على المبررات دائما ، للصمت • يجب ، يجب ، يجب ، ولهذا ، ومن أجل أن ، ولأنها •• الى نهاية هذه السلسلة العقلية من الصور التى ارغمت المؤلفة بطلتها على تذكيرها حتى «تقتنع» بجذورها النفسية أولا ، وبثورتها أخيرا • هذا المفهوم للقصة القصيرة بدائى للغاية ، لا لأنه يفترض غباء القارىء فحسب ، بل لانه يؤدى الى عكس ما يريده المؤلف • فاننا لن نشعر بتلقائية الاسباب وعفوية

النتائج من خلال هذا الترابط الشكلي بين المقدمات والنهـايات • سوف يستقر في وعينا ان ركيزة ما في داخل الشخصية أو جوهر الحدث • ومن ثم لن ندهش كثيرا حين تروى لنا سعاد قصة حياتهـا كاملة في بضع صفحات تتخللها هذه التساؤلات : هل الاخلاق تورث ؟ في عداد أى نوع يدخل البخل ؟ أليس له ولو في السن المبكرة علاج ؟ ولن ندهش كذلك من الشروح المطولة بين المواقف المختلفة ، ولن ندهش أيضـا من النهاية عندما تفيق الأم من ذكرياتها ، فتطلب ابنها وتمسح على رأسه وتقبله ! هكذا تتم «الحدوته» ولا أقول الحكاية ، لان هذه الاخيرة تركز في بعض المواضع ، أما الاولى فتفترض أننا ننشغل عنها أحيانا ، فتكرر المطلوب في صيغ مختلفة •

في قصة «نفوس غليظة» تبدأ الشخصية قائلة : « لقد كنت امرأة شقية ، فلاحة فقيرة ، تزوجت في صباى ثم مات زوجي ولم أعقب أطفالا ، فارتددت الى بيت اسرتي » — وهكذا على نفس المنهج في سرد مجموعة هائلة من الاحداث التي تؤدى بالطبع الى نتيجة محددة • يضاف الى هذه القصة بالذات عيب خطير ومزية هامة ، العيب هو المسافة غير المبررة بين تفكير الشخصية وسلوكهـا الواقعى ، الكاتبة تضع عقلهـا ولسانها في رأس الشخصية وتدعها تتحرك وفق طبيعتها الخاصة • هذا التناقض الصارخ كان ينعكس على الاسلوب اللغوى نفسه ، كأن تتساءل الفـلاحة الفقيرة الجاهلة : ومتى كانت الحصاة المنحدرة من أعلى الجبل تستطيع التوقف أو الرجوع ؟ غير أن أروع ما في القصة هو تلك المواجهة الفذة في تاريخ الانسان حين يلتقى بمصيره في هدوء وثبات • ان هذا الموقف وحده كان كفيلا بأن يتحول بالاقصوصة الى غاية انسانية عميقة تتجاوز المدلول المحلى القريب ، لولا أن الكاتبة تفهم القصة على انها «عرضحال» يشتمل على سيرة حياة كاملة في بضعة أسطر ، ويؤدى غرضه في أن يهزنا لحظة ولا نلبث أن نحوله الى « الارشيف » من غير أن يحتفر في وجداننا أخدودا جديدا نستشعر لعمقه وقع التجربة الجديدة • ولكي تقترب الكاتبة من المفهوم الحديث للقصة ، فانها تغلفها في اطار من الذكريات أو الاحلام ظنا منها أن يكون هذا هو المونولوج الداخلي ، الا أن المونولوج الداخلي أداة للتعبير عن أزمة أولا ، وأداة تعبير عن الداخل ثانيا •• وأعتقد انه بات واضحا ان سياجا من الذكريات يحمى بضعة أحداث متراكمة تستهدف العظة والعبرة لا يثبت مطلقا انه شيء قريب من المونولوج الداخلي •

الفنان صبحى الجيار يزيد هذه القضية وضـوحا • انه يرقد على فراشه لا يغادره منذ عشرين عاما • النـافذة التي يطل منها على العـالم

الخارجى هى الاقارب والأهل والاصدقاء ثم التلفون أو الراديو والتلفزيون والكتاب • لذلك فنحن لا نتوقع منه تجربة شديدة الاتساع والعمق — الا فى هذه الحدود الضيقة •

صبحى الجيار فى مجموعته الاولى « يســـتر عرضك » كان يقـدم للاقصوصة بثلاث صفحات أو أربع يمكن حذفها بلا تردد • وكانت أعصاب القارىء تكاد تفلت منه أمام البلاغة القديمة التى تسود بقية الصفحات بما فيها من تقريرية وجمل شارحة بعضها بعضا • فى المجموعة الجـديدة «سوق العبيد» يتخلص الكاتب من أغلب هذه العيوب • غير أن المجموعتين كلتيهما تحمـــلان العيــب الأكبر الذى تلمست آثاره على أقاصيص ملك عبد العزيز : هذا الفيض الذى لا ينقطع من الاحداث ، فتراكمها فى الرأس من خلال ذكرى أو حلم ، فصياغتها لقطرات من دمع أو علامة تعجب أو قهقهات فرحة • قصة «سوق العبيد» تحكى لنا قصة امرأة خانها الحظ فى الحياة فلم تتزوج ، وانتهت بهـا الايام الى مستشفى الامراض العقلية • هذه مأساة اذن ؟ كيف عالجها صبحى الجيار ؟ أقصد كيف « رآها » ؟ القصة تبدأ براو يعرف طبيبا باحدى المستشفيات العصبية ، أخبره صديقه الطبيب ان لديه نواة لقصة (كذا !!) وراح يحدثه عن أمر الزبونة الجديدة التى تتصور كل شخص تراه بأنه جاءها خطيبا • ثم ناوله رسالة (لا بد من الرسالة طبعا فى هذه القصص ، لان الشخصية غالبا ستحكى لنا قصة حياتها كاملة) • توهمت المسكينة ان الطبيب المعالج خطيب جديد • انه الشخص الوحيد الذى يمكنه أن يساعدها ، فقد تخلت عنها الاسرة شيئا فشيئا ، تزوجت شقيقتها الكبرى بغير عناء ، هربت أختهـا الصغرى مع حبيبها ثم تسلموا جثتها ذات يوم بعد انتـحارها احتجـاجا على زواجها الفاشل • أما هى فاكتفت بأحاديث صديق أخيها فى التليفون • وأخيرا تبين لها ان الصديق العزيز متزوج وله ثلاثة أطفال • هكذا رأى الكاتب هذه المأساة ، وهى رؤية — كما نرى — من الخارج الى أبعد حد ، رؤية تتحسس القشرة بالتفصيل ، بل لانها تنـــاولت القشرة ، جاء التفصيل • تقول صاحبة الرسالة فى منتصفها تقريبا : « عجبا لك يا أبى ، أتأبى على ابنتك الاختلاط البرىء بين زملائها الطلبة فى رحاب العلم ، ثم تعرض جسدها لطالب الشراء ليقرر بعد المعاينة ان كان يقبل الصفقة أم يرفضها ؟» وذلك، عندما نودى عليها ذات يوم لتستقبل خطيبا ، رفضها بعد ذلك • لو أن الفنان قد التفت الى محتوى هذه العبارة لربما كان فى استطاعته أن يغير من منهجه فى التعبير الفنى • فأزمة التناقض بين الشكل والمضمون فى حضارتنا الراهنة هو ما تؤمن به هذه الكلمات • ولكن الكاتب فى تركيبه

للأحداث على نحو تراكمي جعل منها جزءا من كل ، مجرد سطرين أو ثلاثة في حشد منتظم من الاسطر ٠٠ أعتقد انه لو رأى فى هذه العبارة هيكلا شاملا للأزمة كلها ، لو أنه اكتشف من خلالها العنصر المأساوى ، لما كان بحاجة لأن يحشد هذه التركيبة الضخمة من الاحداث التى تؤدى فيما بينها الى مستشفى الامراض العقلية ٠ غياب معنى الازمة ، وتضخيم الجذور الاجتماعية والنفسية ، يتحول بالاقصوصة الى «حكاية» لها بداية ووسط ونهاية ٠ ولكنها تفتقر الى الرؤية العميقة الى الداخل ، ولا تتيح للقصة أن تتحول الى موقف فنى كبير الدلالة ٠

والدلالة الكبيرة تختلف عن العظة اختلاف القصة القصيرة عن الحكاية أو الحدوته ٠ ففى قصة «شمعه تحترق» ، مثلا ، تتساوى مجموعة الاحداث بجزئياتها الصغيرة مع ما تدل عليه فقط ٠ أى ان الزوج المسن المحطم وظروف الزواج غير المتكافىء ووجود الاطفال وظهور شاب تبرق فى عينيه نيران الفتوة والحب- كل ذلك يقوده فى النهاية الى قدر مماثل من الانفعال يشير الى أزمة المرأة فى المجتمع ٠ انه « يشير » ولا يقتحم ، لا يفجر ، لا يغوص الى الاغوار الخفية عن عيوننا التى اعتادت هذه المشاهد ٠ لذلك ينتفى مفهوم القصة القصيرة ليقدم معنى الحكاية : فكرة اجتماعية فى عشرة أسطر يخطها العاشق الولهان ، رثاء للنفس تسوقه الشخصية باستجداء عنيف لتجاوبنا ، افتعال اضطرارى لتحريك الاحداث كأن تصحو الطفلة وأمها تستعد للهرب ، أو عيناها تتركزان على الاطفال وهم يودعون الأهل فى المحطة حتى « تيقظت فيها مشاعر الامومة » ٠ كما يقول المؤلف بالحرف ، ثم النهاية المصنوعة حيث تعود المرأة فى عربه ، تكاد تصطدم بطفل ، فيصرخ السائق : « مالهمش أهل دول ؟ دى القطة بتحافظ على أولادها ٠٠ وبنى آدم يرمى ضناه فى الشارع » ٠ وحينئذ يصوب الكاتب الى ضمائرنا مدفعا رشاشا اذ تقول المرأة الكلمة الاخيرة : « صدقت ! » وهكذا عادت الأم الزوجة العاشقة الى البيت ، بعد أن كادت تعبر عن خطورة أزمتها وتفر الى الحبيب النائى ٠٠ كل جزئية صغيرة فى القصة تقود الى النهاية التى رآها الكاتب فعلا ٠٠ ومن هنا الخطأ : لان الاقصوصة من خلال الجزئيات القليلة للغاية ، تكشف لنا ما هو أكبر وأجل وأعظم ، تكشف لنا غير العادى وغير المرئى وغير المعروف ٠ القصة القصيرة «موقف» و «رؤيا» ٠ القصة الحديثة تبرهن على ان «واحد زائد واحد يساوى عشرة!» أما العكس فمن شأن الحكاية والحدوته وحدهما : رقم لا نهائى من الجزئيات والمبررات والحيل يؤدى الى رقم أصغر منه بكثير فى النتائج والعظات والعبر ٠٠

سيد جاد فى مجموعته الأولى « الجدار » يضيف الى أزمة القصة القصيرة معنى آخر · ان قصصه أنصج بكثير من المجموعتين السابقتين ، فهو أقرب من الجيار وملك عبد العزيز الى مفهوم القصة القصيرة · كذلك فهو يعالج أزمة المثقفين · وهو موضوع بكر لم يناقشه أحد سوى كتاب المسرح القليلين فى مجال الرواية · سيد جاد يصمم الاقصوصة على ضوء الذكريات أيضا ، من خلال التداعى الذهنى الذى يحدث للشخصية فى لحظة مركزه · هى لحظة التمرد فى قصة « عالم جديد » حيث تنقله المعدية من بور فؤاد الى بورسعيد · انه لا ينسى كلمات أمه : « يا ابنى ما تعذبنيش » · هذه الكلمات هى همزة الوصل بين كافة الافكار التى تتداعى على ذهنه : « تعودوا أن تكون انت محور حياتهم · لم يتوقعوا أن تبتعد عنهم هكذا فجأة ولو ليوم واحد · لقد صرت أكرهك ، وأكره حنانك وأكره هذا البيت وهذا الحى ، وأكره حتى هذه الحياة التى نحياها · أبدا ما أحببت أمينه وأردت الزواج منها الا من خلال مفاهيمك المحافظة التى رضعتها من عائلتك · انها تصلى وتصوم وخجولة وشعرها طويل ومحافظة ولا تكلم أحدا من الرجال حتى زملائها فى الكلية · وشعرت وانت تطوح الحقيبة الصغيرة فى يدك مبتعدا عن البيت انك تطوح بكل هذا الجو الخانق وانك تولد من جديد · وكنت تود من أعماقك لو تقذف بكل ماضيك الى اغوار هذا البحر » · ويود لو يستطيع ركوب احدى هذه البواخر وأن يرحل الى عالم جديد · فى قصة «الجدار» أيضا يستخدم المفارقات ، بين العالم الخارجى والعالم الداخلى هكذا : « الاضواء والاعلانات المثيرة والفترينات والنساء الوضيئات · كل شىء كان منطفئا فى قلبى · الناس من حولى كثيرون جدا الا انه خيل الى انى وحيد · الشقة مضاءة وفيها ضوضاء ، ضحكات وأصوات عالية · ودون أية كلمة دخلت حجرتى وأغلقت الباب خلفى · اقترب ميعاد برنامج كافكا · والنبى يا ماما أقول لاخويا نسمع ساعة لقلبك » ··

القصتان سلسلة من الخواطر التى تتمطى وتهرول وتتثاءب وتجرى، لا تتملق الواقع بأن تماثله فى جزئياته الكثيرة ، المتراكمة ، ولكنها تتخذ لحظة واحدة معمقة ، وتناقش أزمة ولعل الخطأ الوحيد عند سيد جاد هو التجربة الضيقة أولا ، والتجربة المباشرة ثانيا · ضيق التجربة فى القصتين يتضح من حصر الفنان للأزمة فى حدود الأسرة · صحيح ان الحجاب بين المثقف والمجتمع يقوم أولا بينه وبين البيت فى أكثر الصور حدة وعمقا ، ولكننا حين نناقش بالتعبير الفنى أزمة المثقف المعاصر فى بلادنا ، ينبغى أن نتجاهل مظاهر الأزمة مؤقتا لندخل فى جوهرها ـ وهو الحرية · حينئذ

سوف نتسع أبعاد التجربة ، فلا تضيق على التناقضات البديهية بين المثقف وأهل منزله • يجب أن يتسع هذا المنزل فيشمل المجتمع والكون بأسره • اتساع التجربة وشمولها ينبع من اتساع بصيرة الفنان وشمولها • هذه السعة الفنية ستلغى التشابه بين قصتين متجاورتين : فى الاولى «محور حياتهم» ، وفى الثانية «الأخ الاكبر والمسئول الاول» • فى الاولى « ألف بنت تتمنى الزواج منك » ، وفى الثانية « هو اللى خلق عواطف مخلقش غيرها •• البنات كتير » • السعة الفنية أيضا تلغى وسائل التخاطب التقريرية المباشرة : « لا أدرى لماذا أشعر أن هناك هوة نفسية كبيرة تفصلنى عنهم ، وهل هى أنانية منى ؟ لا ليست أنانية •• فالواقع انهم يتسامرون معا وأنا الوحيد الغريب بالنسبة اليهم والى جوهم وكلامهم ، فلا أقل من أن يتركونى فى حالى ولا يقتحمون وجودى الخاص » • السعة الفنية كذلك سوف تلغى الحلول التوفيقية الساذجة ، كأن يلتقى المثقف مع أهله فيدعوهم الى سماع «ساعة لقلبك» ويدع كافكا مصلوبا على الجدار• كما تلغى الحلول الهروبية كأن يبهره منظر البواخر المبحرة ويتمنى الرحيل الى عالم جديد • أى ان سيد جاد لا يفتقر الى المفهوم الحديث للاقصوصة، ولا يفتقر الى القضية الملحة على وجداننا بعنف • ولكنه بحاجة شديدة الى التخلص من الأبنية التقريرية المباشرة ، فيتخلص حينذاك من التجارب الضيقة ، وينفتح عالمه القصصى على دنيا كبيرة واسعة الارجاء •

معنى ذلك ان تخلفنا العظيم فى فهم القصة القصيرة هو الآفة الرئيسية التى تأكل أكوام المجموعات الجديدة على سور الازبكية فى القاهرة • معناه اننا ما زلنا متعلقين بنماذج القرن التاسع عشر فى انتاج تشيكوف وموبسان وغيرهما من رواد القصة القصيرة فى العالم • وهو تعلق طفولى لا ينم عن نضج فى التفكير الفنى • فالرواية عندنا رابضة بين أسوار القرن الماضى • ولكنها كتعبير مستريح عن مراحل تطورنا الاجتماعى لا يضطر مؤلفوها الى الافتعال • بينما القصة القصيرة ، كالشعر الحديث، اذا لم تستجب لاحداث منجزات الحضارة فى العالم ، فانها تتخلف عن التعبير السريع عن حضارتنا وعصرنا •

معنى هذا التخلف ، أيضا ، ان النقد عندنا لم يؤد واجبه كما ينبغى• الكتاب النظرى الوحيد فى القصة القصيرة لرشاد رشدى لا يقترب من حل الازمة فى الكثير أو القليل • فهو يعتمد أساسا على مفهوم القرن التاسع عشر الذى نريد تجاوزه ، وهو يستمد نماذجه من الآداب الاجنبية فحسب، فيستشعر أدباؤنا مسافة كبيرة بين أزمتهم المحلية والحلول التى تبدو لهم _ خطأ _ وكأنها مستوردة •

ومن يشك في ضراوة هذه « الازمة » التي تجتـــاح القصة العربية القصـــيرة ٠٠ أدعوه الى التجوال معي – مرة أخرى – بين مجمـــوعات من القصص ، تجاوز أصحابها مرحلة الشـــباب ، فربما نتعرف على جدور الأزمة ٠٠

ليلة عاصفة :

احدى فتيات روما ، قابلت شابا مصريا ذات ليلة ، على رصيف احدى المقاهي ٠٠ مضت الليلة كلها بينهما في حديث ديني حـــول التوراة فقد كانت الفتاة يهودية ٠ وأحس الشاب المصرى بأنه أمام نموذج غريب لفتيات أوروبا بوجه عام ، وبنات اليهود بوجه خاص ٠٠ فقد ظلت «استر» تسرد أمامه قصص التوراة بخشوع ، ورهبة عظيمتين ٠ وفي مساء اليوم التالى صادفت عينا الشاب منظرا مثيرا باحدى العربات الواقفة في الطريق الجبلي، فقد كانت «استر» بداخلها شبه عارية بين أحضان رجل ٠ وأقبل الليل ، وأقبلت الفتاة معه الى موعد اللقاء بينهما (هى والشاب المصرى) وحينئذ صارحته بالحقيقة ٠ أجل ، انها بغي ، ولكن ليس بسبب الفقر أو الشهوة أو انحطاط النفس ٠٠ كلا ٠٠ وانما هى تلقت ذات يوم هاتفا داخليا عميقا بأنها سوف تتزوج من المسيح المنتظر ٠ لهذا تقدم نفســـها الى كل من تتوسم فيه المسيح المنتظر ٠ ثم التفتت الى الشاب قائلة : ألم يهمس فى اغوارك هامس ذات ليلة بأنك المسيح المنتظر ؟

هذا ما تقوله «البغى المقدسة» فى المجموعة القصصية الجديدة التى صدرت للاستاذ عبد الحميد جوده السحار تحت عنوان « ليلة عاصفة » ٠ وهى نموذج لـــما يمكن تسميته بأزمة القصة العربية القصيرة حيث يغلب طابع الحدوته أو الحكاية على مجموعة من الاحداث أو الجزئيـــات التى لا تشكل فيما بينها موقفا فنيا عميقا هو ما ندعـــوه بالقصة القصيرة ٠ فاللحظة الانسانية التى اختارها الاستاذ السحار لا تسلط الاضـــواء على دلالة أو زاوية خاصة من زوايا هذه العـــلاقة العابرة ٠ كمـــا ان ايا من الشخصيتين لا يقـــدم لنا « حالة » معينة من حالات الوجدان أو الضمير الانسانى التى تستوقف النظر ٠ وانما استرعى المؤلف هذا «البناء» المكون من بداية ووسط ونهاية ٠ أما علاقة هذا البناء بما يحتويه من شـــحنة عاطفية أو فكرية ، فهذا ما لا يلتفت اليه الكاتب مدفوعا باحساس فنى مثقل بمعنى الحدوته والحكاية ، وبعيد تماما عن معنى القصة القصيرة ٠٠ هكذا نقرأ له القصة المعنوية «فتاة من تل أبيب» فلا يسترعى انتباهنا الا

«شطارة» الفتاة اليهودية التى تنجح فى عقد سبع صفقات تجارية لحساب اسرائيل فى احدى المناطق الافريقية ، مقابل سبع ليال رخيصة تبتذل فيها الروح والجسد • غير ان الاستاذ السحار من كتابنا القلائل الذين لا يتعبون من الالحاح والتأكيد على أهمية القيم الانسانية فى بناء المجتمع ، مهما كان هذا التأكيد والالحاح معوقين فى بناء الفن ••

رصيف العذراء السوداء :

الهداية فى الأدب موضوع قديم ، وليست رائعة أناتول فرانس «تاييس» بأقدم الاعمال الادبية التى عالجت هذا الموضوع ، لكنها من أشهرها •

فالراهب القديس الذى يتوجه الى غانية الاسكندرية لهدايتها ، يعود بها وقد لعبت الشهوة بقلبه فزلت روحه ، بينما تتحول الراقصة الى قديسة حقيقية • هذه الفكرة نفسها هى التى اغرت سومرست موم فيما بعد أن يكتب قصة «الامطار» التى تدور فوق ظهر احدى السفن ، حيث يتولى قسيس شاب هداية احدى العاهرات ، ولكن الجميع يشاهدون فى صباح أحد الايام جثة المبشر الانجليزى طافية على سطح الماء ، اذ هو قد اقدم على الانتحار ، لا لفشله فى رسالته الروحية ، بل لانه انزلق هو نفسه الى مهاوى الخطيئة • وهناك أيضا قصة تشيكوف التى يترك فيها أحد الرهبان ديره ليتجول فى المدينة ويرى « مفاسد العالم » ثم يعود ليروى مشاهداته أمام زملائه الرهبان •• فلا تكاد أشعة الفجر تبدو فى أفق اليوم التالى حتى يكون جميع الرهبان قد غادروا ديرهم الى غير رجعة ، فقد استهوت قلوبهم ملذات العالم وشهواته ••

فى هذه الاعمال ، وغيرها تبدو الهداية موضوعا للأدب ، ولكن الفنان الاوروبى استطاع أن يكيف الموضوع وفق ما يشغله من قضايا الفكر والحياة • أى ان الهداية فى ذاتها لم تكن فى تلك الاعمال سوى الهيكل القصصى الذى يكسوه الاديب باللحم والدم من بقية عناصر العمل الفنى الاخرى كوجهة النظر الفكرية والدلالة الاجتماعية والخبرات النفسية والجمالية ، وما اليها • أما قصة « رصيف العذراء السوداء » التى كتبها الدكتور عبد السلام العجيلى ، فانها تستلهم احداث هذا الموضوع دون أن تضيف شيئا جديدا •• فنحن أمام شاب عربى يقطن أحد احياء باريس المعروفة باللهو ، ونعلم انه أخفق فى دراسته من كلية الى أخرى لان هوايته الكبرى كانت أحضان الغانيات • وذات يوم يلتقى بفتاة فرنسية على احدى

المقاهى فتلفت نظره بهدوئها وجديتها ووقارها الذى تتناقض مع طبيعة الاغلبية الساحقة من بنات باريس • ويبدأ التعارف بينهما ، فيفهم أنها شديدة العناية بالدراسات الدينية ، وتبدأ هى معه جولة «الهداية» فتزور معه الكنائس والاديرة وتناقشه فى أمور الروح ، وتهيم به فى سموات عليا •

ثم تطلب اليه ذات يوم أن يصحبها الى أى مكان شرقى تتنسم بواسطته روح الشرق مهد الديانات • فيرافقها الى أحـد ملاهى الشرقيين حيث يشاهدان رقصة شرقية مثيرة ، ويلفت نظرها أن ترى على السجاد المزركش كلمات لا تستطيع أن تقرأها ، فيقرأها هو لها « لا شيء أجمل من الحب » •• ثم يخرجان لتبدأ بينهما مناقشة حول ما اذا كان الله محبة أم أن الله معرفة •• هى تقول ان الله محبة ، ولذلك فهى لا تعترض على الكلمات المكتوبة على السجاد ، أما هو فيقـول ان الله معرفة تتطلب من الانسان أن يجرب ، ويجرب •• ويدفعها الى تجربة الحيـــاة ، ولو أدت التجربة الى الخطيئة ، ويقضيان معا تلك الليـــلة • وفى الصباح الباكر يخرجان من فنـدقه ، واذا همـا فى الطريق ترتمى على الرصيف جاثية بركبتيها أمام أحد الابنية التى تضم تمثالا أسود للعذراء •• وتختفى بعد ذلك فترة طويلة تقوم أثناءها بالعمل الشاق المرهق ، فقد آمنت بأن الله معرفة •• بينما يحس الشاب العربى حين يقابلها بعد ذلك بأن الله محبة، فقد أحبها دون غيرها من فتيات باريس ، وحينئذ تصارحه :

« طريقانا مختلفان يا عباس ، بل لعلهما متعاكستان •• انت سرت من المعرفة نحو المحبة ، وأنا بدأت من المحبة لأنتهى بالمعرفة •• فى هاتين الطريقين المتعاكستين لا يمكن أن نلتقى الا مرة واحدة •• ويبـــدو اننا التقينا فى تلك المرة • تقاطعت طريقانا مرة واحدة فالتقينا ، وذلك على رصيف العذراء السوداء •• هل نسيت ؟! » ••

وتنتهى القصة •• وهى أساســا تعتمد على التـجريد والتعميم فى معالجة قضية لا تحتمل التجريد والتعميم •• وهى بذلك قريبة الشبه من رواية عبد الحميد السحار «جسر الشيطان» على الرغم من تناقضهما ، ففى قصة السحار يحاول الشاب العربى هداية الفتاة الالمانية ، فى اطار من المناقشات التقريرية حول الدين وأهميته فى هــذا العصر •• وفى نفس الوقت أراها بعيدة الشبه عن قصة سهيل ادريس ، « الحى اللاتينى » لان العلاقة بين الشاب اللبنانى والفتاة الفرنسية بالرغم من رمزيتها الى تفاعل الشرق والغرب ، كانت علاقة انسانية مدعمة بالشخصيات الحية والاحداث

والتجارب والمواقف التى تحمل قيمة مزدوجة فهى لا تقتصر على الرمز ، وانما تتجاوزه الى مسارب الحيـاة ودنيا الواقع بكل ما تشـتمل عليه من نبض حي وتشابك معقد • أما «رصيف العذراء السوداء» فانها تخلو من أية قضية فكرية تمنحها الحق فى التجريد والتعميم الذى يتحول عن مهمته الاصيلة فى البناء الفنى الى أن يكون مجموعة من التقارير المباشرة •

انتصار الحياة :

محمود تيمور أحد رواد القصة العربية القصيرة ، هذا ما لا يستطيع تجاهله أى باحث جاد ، ولكن هذا الباحث من ناحية أخرى لا يستطيع أن يتجاهل نوعية الاتجاه الذى ارتاده محمود تيمور فى مجال الاقصوصة • هذا الاتجاه الذى استلهم بكل تأكيد خطى الكاتب الفرنسى المعروف جى دى موباسان • وهو اتجاه يقوم اساسا على المفارقات اليومية فى الحياة ، ثم عكسها على صفحات الفن ، فى صورة المفاجأة والمصادفة ضمن اطار « الحبكة » المحكم •

ولئن كان الأستاذ تيمور قاد هـذا الاتجاه فى بواكير هذا القرن ، حيث كانت الاستجابة واضحة لدى فريق كبير من الكتاب المصريين آنذاك، فان هذا التيار لم تعد له السيادة منذ عشر سنوات على الاقل ، فقد حلت مكانه اتجاهات فنية أخـرى لا يعنيها فى الكثير ما تحفل به الحيـاة من مفارقات ومفاجآت او مصادفات ربما كانت تتضمن فى اعماقها وجذورها ما يبعد بها عن صورة المفارقة • واجتهد ادباؤنا فى البحث والاستقصاء عن العـوامل الدينامية التى تكشف عن مدى تعقد الواقع وتشـابكه بحيث أصبحت المفاجأة مجرد مظهر لجوهر أعمق ••

على انه بالرغم من انصراف أدبائنا ـأو معظمهم على وجه التحديدـ عن هذا الاتجاه التيمورى الذى يستمد تقاليده من موباسان ، الا أن الرائد الاول لهذا الاتجاه لا يزال الى الآن ، امينا له ولتقاليده على السواء • ولعل احدث المجموعات القصصية للاستاذ محمود تيمور « انتصار الحياة » تؤكد لنا هذا المعنى ••

وفى هذه القصة التى اختارها المؤلف عنوانا لمجموعته كلها ــ وهى أطول قصـة فى الكتاب ـ تبدأ الاحداث فى عيادة أحد الأطباء الشبان ، عندما كان يستعد لقضاء السهرة مع اصدقائه احتفالا بترقية احد زملائهم

أستاذا بكلية الطب • وفى اللحظة الأخيرة التى كان يهم فيها الطبيب بمغادرة عيادته اقبلت فتاة شابة تطلب مقابلته ، وكانت « المفاجأة » الاولى ان الفتاة ليست مريضة تطلب الشفاء • وانما هى احدى قارئات مقالاته حول الانتحار •• وكان قد وعد قراءه بمقال هام حول احدث وأخطر انواع طرق الانتحار ، فجاءت هى ترجوه ان يخبرها بمضمون هذا المقال لأنها تعد بحثا جامعيا حول الانتحار كى تنال عليه درجة الماجستير • وبعد محاولات ومناورات بين الطبيب وزائرته الجميلة يخبرها بأنه عثر على « نصل كليوباترا » الذى يتيح فرصة هانئة للمنتحر اذ يتم موته فى هدوء الاحلام الساحرة • ثم تبدو الفتاة والطبيب كلاهما وقد انتشيا باللحظة ، فجاء الطبيب بزجاجة الكونياك لتسبقه الفتاة الى صب الاقداح والمناجاة والاستسلام • الا اننا « نفاجأ » مع الطبيب فى صباح اليوم التالى بأن الفتاة سرقت النصل الذهبى وهربت به ، وما كانت الخمر والمناجاة والاستسلام الا وسيلة ناجحةللحصول علىما تريد ، وأمضى الطبيب الشاب فترة عصيبة من القلق الحاد ، على مصير الفتاة من ناحية ، وعلى نصله الثمين من ناحية أخرى •• ثم تفتق ذهنه عن فكرة صائبة هى ان يكتب مقالا عنوانه « المصل الشافى من داء الانتحار » خاطب فيه الفتاة بغير اسمها مزينا لها الحياة وآمالها •• وقد « فوجىء » الطبيب معنا بعد عامين بأن فتاة تركت له فى العيادة لفافة ما أن فتحها حتى ذهل ، فلم تكن سوى رسالة جامعية عنوانها « انتصار الحياة » ، مع رسالة شخصية من الفتاة سردت فيها حياتها الشقية التى لوثها غدر حبيبها الخائن ، وكيف انها فكرت جديا فى الانتحار حتى حصلت على النصل العجيب ، ولم تكن حينذاك طالبة بالدراسات العليا ، انما كانت مجرد تلميذة فى السنوات الجامعية الاولى ، ولكنها بعد لقائها بالطبيب وقراءتها لمقاله الذى يصد عن الانتحار ، اكملت دراستها ، وبدأت تكتب رسالتها العلمية حول الانتحار من وجهة نظر « انتصار الحياة » ، وفى الخاتمة تعد الطبيب بلقاء قريب ، وتنتهى القصة •

والقارىء لهذه الاقصوصة وزميلاتها فى المجموعة ، سيضطر اضطرارا الى ان يسأل نفسه : ما هو الدور الذى تؤديه المفاجأة هنا ؟ هل هى تقوم بدور فنى كعملية التشويق المطلوبة فى أى عمل أدبى ؟ لقد هدم تيمور عامل التشويق هذا من أساسه حين ضمن قصته نص المقال الضافى الذى كتبه الطبيب وهو يبلغ فى القصة خمس صفحات كاملة • كذلك جاءت رسالة الفتاة فى اربع صفحات تطفىء عامل التشويق بلا هواده ، فقد كان المقال والرسالة شروحا تقريرية ونصائح مباشرة • وقد يسأل

القارىء : هل تقوم المفاجأة فى قصص تيمور بدور فكرى ؟٠٠ ان كثيرا من الاعمال الادبية العظيمة تعتمد على المصادفة كعنصر فكرى فى العمل الفنى ، ولكن المفاجأة فى قصة « انتصار الحياة » لا تدخل مطلقا ضمن البناء الفكرى للقصة ، لان هذا الانتصار يتم بناء على اقناع فردى محض ، والاقناع الفكرى المجرد يخلو تماما من عامل المصادفة أو المفاجأة ٠ لذلك تجىء هذه القصة ومثيلاتها مجرد معادلات رياضية تبدأ بالفرض وتنتهى بالحل دون ان تشارك الشخصيات او الاحداث فى تكوين الموقف الفنى العميق الذى ندعوه بالقصة القصيرة ٠٠

الجمال الحزين :

الريادة الادبية فى عصرنا ليست بالشىء اليسير الهين ، لأنها تتطلب من الفنان وعيا عميقا بالتراث الانسانى فى الفكر الادبى على مدى التاريخ ، كما تتطلب ان يكون لدى هذا الفنان ما يضيفه الى هذا التراث ٠

ولا شك ان كل اديب وفنان ومفكر وفيلسوف ، يضيف شيئا ما الى الضمير الانسانى والوجدان البشرى ، ولكن هذه الاضافة تختلف عما يضيفه الرواد فى كونها نابعة من الطبيعة التلقائية للادب والفكر والفن ٠٠ اما الرائد فيصنع شيئا آخرا الى جانب تحقيقه هذه المهمة ، هى الانعطاف بالقيم الفنية السائدة ــ ولا اقول السياسية او الاجتماعية او الاخلاقية ــ الى طريق جديد لم يعرفه الفن من قبل ٠

وفى تاريخ القصة العربية القصيرة فى مصر ، يقف صف طويل من الرواد : محمود تيمور وطاهر لاشين ويحيى حقى ومحمود البدوى وغيرهم ٠٠ ولقد تحققت الريادة لهذا الجيل العظيم بتحويل القصة القصيرة من مفهوم « الحدوته » و « الحكاية » الى المعنى الفنى الحديث للأقصوصة كما عرفها الغرب ٠٠

ونحن لا ننفى ان جيل الرواد هذا قد تأثر بالآداب الاوربية ، ولكننا لا ننفى كذلك أصالة جذوره المصرية ٠ ومن هذا اللقاء بين الادب الغربى والتجربة المحلية تتولد سمات أدبنا الحديث بعامة ، والقصة بنوع خاص ٠

وعندما نقول : ان محمود البدوى أحد رواد القصة المصرية القصيرة، فاننا نعنى بذلك انه يشترك مع بقية ابناء جيله فى تنقية هذا الشكل الفنى من شوائب الحدوته والحكاية ، وتقديم النماذج الطيبة للقالب القصصى السليم ٠ غير انه يتميز عن بقية زملائه بجملة سمات لابد من ايجازها قبل التعرض لمجموعته الجديدة « الجمال الحزين » ، فالبدوى يتسم أولا بالرؤية الشعرية للحدث أو الفكرة أو زاوية التصوير ، فيتخير أكثرها شفافية واقترابا من العواطف المرهفة ٠ كما يقتنص نماذجه البشرية من الشخصيات التى تفيض بالشجن العميق أو الفرح العظيم ٠٠ ولهذا السبب يتسم ادب البدوى ، ثانيا ، بوقدة الانفعال والترقب والوقوف على الحافة ، فلا نلمس الفتور مطلقا فى أى من مستويات الاقصوصة أو نقلاتها المتتابعة ، بل هى تشدنا عبر الصفحات شدا رقيقا ، وتجذبنا من خلال توترها جذبا رفيقا ٠ وتقودنا هذه السمة البارزة فى أقاصيص البدوى الى خاصية التشويق والاثارة فى أدبه ، التى لا تعتمد على الحبكه ، أو المفارقة ، أو المفاجأة ٠ وانما يجند الفنان كافة اداته التعبيرية فى خلق هذه الشحنة العاطفية المليئة بالنبض الحى غير المتوقف ، حتى ليخيل للقارىء ان المؤلف كتبها فى جلسة واحدة ٠ بينما أعرف - شخصيا - أن محمود البدوى كاتب بطىء للغاية ، فاذا لم ننس انه من الكتاب المقلين فى انتاجهم الادبى ، استطعنا ان ندرك بسهولة أن التروى والصبر والاناة البالغة من الصفات الأساسية فى شخصية هذا الفنان الكبير ٠٠ ولذلك تجىء قصصه تجسيدا حقيقيا لهذه الشخصية فيما يتضمنه بناؤها ومحتواها من الصدق الفنى والتأمل العميق ٠٠

ولا اعتقد انه من الصواب فى الحكم او من الموضوعية فى النظر الى الاشياء ، ان نطالب الرواد فى مرحلة بعينها ان يظلوا روادا لكل مرحلة ، اذن لانتفت سنة التطور ، واختلت موازين التقييم ٠ فليس من واجب الناقد المنصف ان يطالب محمود البدوى بأن يظل فى مستوى انتاجه السابق : « الذئاب الجائعة » ، « فندق الدانوب » ، « العربة الأخيرة » ٠٠ ان من يتقدم بهذا السؤال لا ينشد فى واقع الامر ان يبقى البدوى فى حدود هذا المستوى ، لاننا سوف نرى من خلال انتاجه الاخير « الجمال

الحزين » انه لم يهبط عنه كثيرا .. ان السائل يود في الحقيقة ان يرتفع البدوى وأبناء جيله الى مستوى العصر في التكنيك والقيم على السواء .

وأجيب مخلصا بأن هذا المطلب يتنافى مع أبسط القواعد الفنية ومبادىء النقد . فهو اذا كان يصدق مع الادباء العاديين ، فانه لا ينطبق على الرواد بالذات . لا لأن من طبيعة الاولين التطور ، والآخرين الجمود ، بل لأن الرائد يعاني المرحلة التي يجتازها معاناة ذهنية ونفسية عميقة ، بحيث يصعب معها بعد مرحلة تقصر أو تطول ، أن يعاني قسوة الانتقال الى عصر جديد . ان فتوحاته وريادته تنعكس على حياته كلها ، وفي جميع أبعادها ، حتى يندر احتمال « المجازفة » بفتح جديد ، كما يشق على من كان قائدا يوما ما السير في تيار جديد لم يسهم في تكوينه الا بصورة تاريخية وغير مباشرة .

ينبغي ان ننظر الى هذه النقطة باحترام وتقدير ، قبل ان نحول الاقلام الى سيوف تغريها رقاب كل قديم لم يعد جديدا في عصرنا ..

لذلك قرأت مجموعة « الجمال الحزين » وفي اعصابي نشوة الاعجاب القديم بانتاج هذا الكاتب الفذ : محمود البدوى . ولا ريب أن معظم أقاصيص المجموعة تبتعد ـ ان كثيرا أو قليلا ـ عن المفاهيم والمقاييس المعاصرة للقصة القصيرة . ولكن هذه المقاييس كانت تذوب تماما كلما توهجت صفحات « الجمال الحزين » بحرارة قلم البدوى ، وشعوره الفياض ..

ففي قصة « الضبع » يكرر الكاتب كلمة « كان » ستة عشر مرة في الصفحة الاولى ، وبالتالي فان الفعل الماضي يصبح سيد الموقف القصصي ، مما يتوهم المرء معه بأن الاقصوصة ستهوى في قاع الرتابة والصيغة الخبرية . الا اننا نفاجأ بالفنان يروى لنا في حماس متدفق كيف ان « طاهر » صاحب المزرعة لم يبغ أن يطارد اللصوص الذين سرقوا الغنم من حظيرته برصاص البنادق ، انما استحضر كلبا « أرمنتيا » ضخما انتصر على كلاب القرية جميعها في مواقع حاسمة . وقد تعود « منير » ابن « طاهر » ان يعاكس الكلب وهو مربوط في السلاسل الى ان جرؤ ذات مرة على قذفه بحصاة فقأت احدى عينيه وسال منها الدم . ومن ثم انتهز

الكلب فرصة انفكاكه فى اليوم التالى وهرب من القرية كلها • وذات يوم فوجىء « منير » مع بعض الصبية بالكلب يهجم عليه وينشب فيه انيابه حتى تركه ميتا ، وهرب مرة اخرى • وناحت الأم والأب والأهل والقرية جميعها على الطفل الميت • وخرج الجميع يبحثون عن الكلب المسعور دون جدوى •• وذات ليلة خرج ثلاثة من الرجال الاشداء للبحث عن الكلب ، فعاد منهم اثنان ومات الثالث بقبضة الحيوان المسعور التى أدمت صدره • وعزم « طاهر » على الخروج لملاقاة الكلب العتيد ، وأخذ معه بندقيته ، ولمح على البعد حيوانا اسود صوب نحوه الزناد وضرب ، وخيم السكون ، ولم يعد « طاهر » فى تلك الليلة الى منزله • وفى الصباح عثر عليه الرجال عند جذع شجرة جالسا بلا حراك ، وفوق صدره قبضة مدماة ، وقلبه متوقف تماما عن النبض !! والى جانبه رقدت جثة حيوان ضخم اكتشفوا انه « ضبع » اما الكلب القاتل ، فراحوا يجدون فى البحث عنه من جديد ••

والقصاص على هذا النحو يصور تشابك العلاقات الانسانية ومؤازرتها للبشر فى محنتهم أمام « القدر » الذى يهددهم كل لحظة بالمفاجآت • وهو يحيط هذه الدلالة بهالة من الرمزية القريبة الى الذهن والوجدان ، كما صنع نجيب محفوظ فى قصته « ضد مجهول » حيث روع سكان العباسية بأن بعضهم يتساقطون الواحد تلو الآخر باختناق اعناقهم تحت ضغط حبل مجهول • والفرق بين الاقصوصتين ان البدوى رمز الى غايته بالكلب المتوحش فاتضح لنا موقفه ايما وضوح ، اما نجيب محفوظ فقد آثر الحيدة الموضوعية ازاء هذه الظاهرة الغريبة •• وكلا الموقفين يعبر عن مدى عمق الكاتبين العظيمين ••

ان تشابك العلاقات الانسانية عند محمود البدوى ، يؤدى به الى التعاطف الشديد مع الضعف البشرى بوجه عام ، والشخصيات المتواضعة بوجه خاص • ففى قصة « الساعة » يصاب موظفو الديوان الذى يعمل به السيد احمد عبد الغفار بحزن وامتعاض شديدين لضياع ساعته الثمينة دون ان يصلوا الى معرفة « اللص » • وهم ، لذلك ، يوجهون التهمة الى الشخصيات الفقيرة ، كالفراش مثلا • غير ان الفراش لم يكن قد سرق الساعة ، بل هو يفاجأ بها فى احد المحال التجارية فيشتريها بثلاثة جنيهات بعد ان عرف السارق الحقيقى الذى باع الساعة الى المحل ، وهو السيد « همام » الموظف بالمكتب • ولا تصدمه الدهشة لأنه يعلم ان هذا

الموظف له ابن مريض بشلل الاطفال ، وقد تراكمت عليه الديون لسداد ثمن الادوية ٠ ومن ثم كان من الطبيعى أن يسرق الساعة لتسهم بنصيب ما فى التخفيف من هذه المصيبة ٠ ويعيد الفراش الساعة الى صاحبها فتثبت عليه التهمة ٠

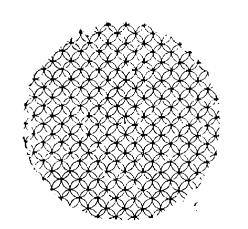
ويصل السيد همام ذات يوم باكيا ولده الذى مات صارخا بأن السبب هو المال الحرام ٠ ويعتقد الجميع انه يهذى لوفاة الطفل ٠ وكان الفراش هو الانسان الوحيد الذى يعرف السبب ، ولكنه صمت ورضى بالمهانة التى لحقت به حتى لا يتحطم الأب المسكين ٠٠

هكذا يتعاطف البدوى مع الضعف البشرى ويبرر سقطات الانسان تبريرا انسانيا عميقا ٠ غير ان تشابك العلاقات الانسانية فى ادب البدوى ، والتعاطف الحار مع الضعف البشرى ، لايلغى قوة الضمير الانسانى ٠٠ ففى قصة « فى الليل » يعود الزوج مع اسرته فى عربته الخاصة ، ويدهم فى الطريق شيئا ما فيسرع لايلوى على شىء ٠ ولكنه ما أن يستقر فى استراحة قريبة وتأوى العائلة الى الفراش ، حتى تتنازعه ضروب شتى من المشاعر ٠٠ فلا تكاد تنبلج خيوط الفجر حتى يغادر المكان الى السيارة فيقشعر بدنه من الدماء اللاصقة بها ٠٠ وتدفعه قوة من أعماقه لا تقهر ، لان يركب العربة ويعود الى مكان الحادث ، فيكتشف ان ما دهمه بالامس كان ذئبا ضاريا من ذئاب الصحراء ٠٠ ان المفاجأة هنا لا قيمة لها ، لأن الرجل توجه الى المكان وفى ذهنه أن ثمة قتيلا ربما يؤدى به الى المشنقة ، فلم يعبأ بمصيره الفردى فى سبيل الحفاظ على قوة الضمير الانسانى ٠٠

ومن تشابك العلاقات الانسانية والتعاطف مع الضعف البشرى وتجسيد قوة الضمير الانسانى ، تنبع من أدب البدوى معنى القيمة الانسانية ٠ ففى قصة « فى المحطة » ينزوى الصراف الغريب فى احد اركان المقهى القريب من المحطة بعد ان نمى الى علمه ان القطار لن يصل حتى الصباح ٠٠ ولم يكن بالمقهى سوى « صابر » ، وأحد الرجال الاشقياء ٠٠ فلم يكد الغريب يغفى قليلا وكلتا يديه على صدره تحمى حافظته الحكومية التى تضم ثلاثة آلاف جنيه ٠٠ لم يكد النوم يطرق أجفانه حتى اخترقت اذنيه ــ كما لو كان فى حلم ــ صوت رصاصة انطلقت قريبا منه، ففتح عينيه واذا الرجل الشقى ملقى على مبعدة امتار جثة هامدة وفى يديه الحافظة الحكومية ، بينما كان « صابر » يضع البندقية التى فى يده !! أى

ان حرمة الغريب بلغت ب « صابر » ان يردى الرجل الأخر قتيلا ما دام قد تجرأ على اغتيال القيمة الانسانية الحقة باستغلاله نوم الغريب وسرقة الامانة الحكومية التى يحملها ..

هذه ـ اذن ـ هى الخطوط الاساسية لمجموعة محمود البدوى : العلاقات الانسانية المتشابكة ، وهى تؤدى الى التعاطف مع الضعف البشرى ، وتؤكد قوة الضمير الانسانى ، وتبرز المعنى الحقيقى العميق للقيمة الانسانية . وفى مثل هذا العالم المضطرب الذى نعيش فيه كم نحن بحاجة ماسة الى هذه الشحنات المتوهجة بحرارة القيم الانسانية . التى تشع من وجدان فنان عظيم كمحمود البدوى ..



اتجاهات ..

فى النقد المعاصر

اصدر الملحق الادبى الاسبوعى لصحيفة التايمز الانجليزية ، عددين فى يوليو وأغسطس من عام ١٩٦٣ خصصهما لدراسة المذاهب النقدية الحديثة فى أوروبا وأمريكا • وأريد هنا ان انقل الى القارىء العربى ، النص الحرفى الكامل لمقالين على جانب كبير من الاهمية ، يناقشان معالم الطريق الى النقد العلمى والتقييم الحديث • بالاضافة الى « الفصل الاول » من كتاب الناقد الانجليزى ف . د . ليفيز « اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى » •

ذلك ان مفهوم الحداثة فى النقد يمهد بالضرورة الى مفهوم الحداثة فى الفن •

ولما كانت الحداثة بمعناها المعاصر هى الرؤيا الحضارية الشاملة للعالم ، فاننا نستشعر مدى الضرورة وعمقها التى تدفعنا نحن النقاد والفنانين والقراء العرب الى اللحاق بركب الحضارة الحديثة فى مجال الفن والفكر بصورة تتيح لنا أن ننجز مهام ثورتنا الحضارية فى أرقى مستوياتها. والقيادة الفكرية للثورة العربية المعاصرة سوف تظل متخلفة عن القيادة السياسية ، طالما أنها لم تردم بعد الهوة العميقة التى تفصلنا عن أرفع مستوى حضارى بلغه العالم فى مجال الفكر ، فالانجازات السياسية والاجتماعية والاقتصادية الباهرة فى بعض أجزاء الوطن العربى ترتفع الى مستوى التجربة الانسانية الكبرى لانها تستلهم كافة أبعاد هذه التجربة بشجاعة وصراحة وتواضع ، أما الواجهة الفكرية لهذا البناء السياسى والاجتماعى والاقتصادى ، فانها تتخلف فى الكثير عن المنسوب المادى لهذه الحضارة •

فما نزال فى مجال النقد الادبى ، فى مرحلة شديدة التخلف • هى مرحلة التقسيم المتعسف للعمل الفنى الى شكل ومضمون • ان هذه التسمية لا تختلف فى الكثير عن التسمية السابقة : الصورة والمادة • ولا هذه تختلف عما قال به الاقدمون عن اللفظ والمعنى • ولا شك أن عزلة

النقد الادبى فى بلادنا عن كافة العلوم الانسانية الاخرى كان سببا رئيسيا فيما آل اليه فى معظم الاحيان من انحطاط • فأصبحت العملية النقـدية مجرد تلخيص للعمل الادبى اذا كان قصة أو مسرحية ، أو نثره اذا كان شعرا • واذا جاوز الناقد عملية التلخيص الى الرأى ، فانه يلجأ الى التعميم والابتسار حين يلقى بمجموعة من الأحـكام القاطعـة على أهـداف الكاتب الايديولوجية ، أو ما حققه من جمال أو رداءة فيما كتب • ولا بأس من ان « يستشهد » الناقد بهذا النص أو ذاك للتدليل على صحة ما يراه جميلا أو رديئا • وقد اوصلتنا هذه الحال الى ما يمكن بلورته فى كلمة واحدة هى « النظرة الخارجية » للعمل الادبى التى لا تفـوز بابعاد هذا العمـل وأعماقه • النظرة الخارجيـة هى الداء الخطير الذى يهدد موازين النقـد العربى ، كما يهدد قيم الادب العربى •

والنظرة الخارجية هى النظرة اليسيرة السريعة التى لا تتطلب من النـاقد أكثر من حفظ المقـولات الجـاهزة عن بلاغـة الادب اذا كان من المحافظين ، واخلاقيات وأهداف الادب اذا كان من المجددين • هذه النظرة الخارجية هى التى أدت بنا الى هذا « الهوان » النقدى الذى نعيشه هذه الايام •

وعندما نفتش عن معنى « النظرة الداخلية » سوف تصطدم الآراء وتتصارع وتغلى ، ولكنها مهما تناقضت أو تصارعت ، فانها لا تجعل من الناقد صحفيا يصف القشرة الخارجية للعمل الادبى ، ولا تجعل منه معلقا سياسيا او باحثا اجتماعيا • وانما يتفق أصحاب النظرة الداخلية العميقة على أن النقاد لا يستحقون هذا الاسم الا اذا تسلحوا بأدوات « الدخول » الى جوهر العمل الفنى ، حتى يصل الينا هذا الجوهر كلا واحدا متكاملا ، قد يوجد به العنصر السياسى أو العنصر الاجتماعى ، ولكن هذا العنصر أو ذاك لا ينفرد بدلالة خاصة منعزلة عن بقيـة عناصر العمل الفنى التى تتشابك فيما بينها وتتكامل على نحو غاية فى التعقيد بحيث لا يكون ثمة دلالة سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو جمالية ، وانما هناك دلالة فنية شاملة لها نوعيتها الخاصة المميزة لها عن بقية أنواع الدلالات التى نستقيها من بحث فى السياسة او دراسة فى الاقتصاد او مقال فى الفكر الاجتماعى .

ان الدلالة الفنية الشاملة ليست « حاصـل الجمع » للدلالات المختلفـة ، بل هى دلالة جديدة كيفيا ، وان كانت الدلالات الاخرى من أصولها ومصادرها • هى دلالة جديدة كيفيا ، لان الدلالات المختلفة ليست الا تعبيرا عن اجزاء من العمل الادبى دون بقية أجزائه • فاذا كان العمل

الادبى هو جماع ذات الاديب من ناحية ، وموضوعية العـالم من ناحية أخرى ، والتراث الادبى من ناحيـة ثالثـة ، فان الدلالات السـياسـية والاجتماعية ، والاقتصادية والاخلاقية ، تدخل فى الجزء الخاص بموضوعية العالم • اما ذات الفنان فهى تحمل الينا دلالات تكوينه النفسى والذهنى وملكته الابداعية الخالقة وتاريخه الشخصى الى غير ذلك من العوامل الذاتية الصانعة للاديب • اما التراث الفنى فيشمل التقاليد التى انحدرت الى الاديب ومرحلته التاريخية من مختلف الاجيال السابقة عليه • وليس هذا التصنيف جامدا بحيث يمنعنا من تصـــور دلالات موضـــوعية فى ذات الاديب ، وبالعكس نشاهد العناصر الذاتية فى مركب المرحلة التاريخية ، كما اننا نستطيع أن نتحرى العوامل الذاتية ، والموضوعية ، فيما انحدر الينا من تراث على مر العصور • ولكن هذا التصنيف يبقى ، بعد ذلك كله ، صالحا لان يكون الاداة الاساســية فى التقييم الحديث لانه يسـتمد قوته من تعبيره عن المنجزات العلمية للحضارة الحديثة •

على اننا مع ذلك ما نزال فى مرحلة تجريب • لذلك أريد من القارىء أن يخبر معى مدى صحة هذا التصنيف الذى لا يعدو أن يكون اجتهادا شخصيا• ولذلك أيضا أنقل النص الكامل لمقال رينيه ويليك « من مبادىء النقد » ومقال روبسون : « هل نكتفى بالقيم الادبية وحدها » • والفصل المعنون « الشعر والعالم الحديث » من كتاب الدكتور ليفيز ، حتى نستهدى بها فى محاولة الوصول الى المعنى الحقيقى للنقد العلمى الحديث • ان هؤلاء الكتاب الثلاثة يناقشون الموضوع ب « نظرة داخلية » ومع ذلك يختلفون فى كثير من النقــاط • واننى بدورى لا أحـاول أن أطبق رأى أى منهم تطبيقا آليا • ذلك أننى ـ كما أشرت من قبل ـ أرى فى التقاليد الادبية أحد المكونات الرئيسية للعمل الادبى • ولما كانت تقاليدنا تختلف من وجوه عديدة عن تقاليد الادب الغربى ، فانه من المتوقع أن يختلف طريقنا الى التقييم العلمى عن طريقهم ، الا اننا من جهـة أخـرى لا نستطيع أن نتجاهل منجزات الحضارة الفكرية فى أوروبا وامريكا اذا شئنا ان نخلص فى انجاز مهام حضارتنا الفكرية الخاصة • ولنبدأ بحديث رينيه ويليك•

١ ـ من مبادىء النقد :

« النقد الادبى معناه الاكثر شـيوعا هو تقييم الكتب وتقديمها ، فالتعريف بالتقاليد الموروثة • وفى عصرنا يعد ت•س• اليوت أهم من أسهم فى تغيير الذوق الفنى ، وفى صنعه من جديد • الا أن هناك مفهوما

آخر للنقد ، يركز على مجموعة محددة من المبادىء ، أى على نظرية الادب•
ولقد كان هذا النوع الاخير — وما يزال — أهم ما يشغلنى ، لانه يستهوينى
أولا ولأن شعورا قويا تملكنى خلال اقامتى بانجلترا والولايات المتحدة بأن
البلدان المتحدثة بالانجليزية فى أمس الحاجة الى الوعى النظرى ، ووضوح
المفاهيم والنظرة المنهجية ، بعد أن سادت فيها النزعة التجريبية •

والانشغال بنظرية الادب — أو النقد النظرى — لا يتناقض مع
الاهتمام بالاعمال الادبية ، أو النقد التطبيقى • بل على العكس لن
نستطيع أن نصل الى المبادىء والكليات والمجردات ، الا اذا بدأنا
بالدراسات النقدية المفصلة نفسها • فالتحليلات الشاملة لا يمكن الحصول
عليها الا بالملاحظة الدقيقة للجزئيات ، والاحساس العميق بالتفاصيل •
ومن ثم بالتذوق الهادىء والمتعة البطيئة • واذن فليس هناك من تناقض
بين النظرية الادبية والتجربة كما يشيع أعداء النظريات • ومنذ وقت
طويل مضى (١٨٣١) أعلن جون ستيوارت ميل « انه نظرى ، وان الكلمة
التى تحمل أعظم وأنبل ما انتجه الذكاء البشرى قد تحولت الى مثل
للسخرية » •

اذا أردنا ان نصل الى نظرية متماسكة فى الادب ، يجب أن نقوم
بما تقوم به العلوم الأخرى : نلتقط موضوعنا ، ونحدد مادة البحث ،
ونميز بين دراسة الادب وبقية الدراسات المشابهة أو القريبة • ويبدو
واضحا أن العمل الادبى هو مركز الثقل فى نظرية الادب ، لاشخصية
الكاتب أو تاريخه أو نفسيته ، ولا الخلفية الاجتماعية أو مدى استجابة
القارىء وانفعاله • وفى كتابى « نظرية الادب » الذى اشترك معى فى
تأليفه أوستن وارين عام ١٩٤٩ حاولت أن أصور الفرق بين دراسة الادب
« من داخله » ودراسته من الخارج • وأوضحت الاهمية البالغة لدراسة
الادب من الداخل بتحليل العمل الفنى نفسه كبناء لغوى ، كنظام من
الرموز ، ذلك اننى كنت أرى — وما زلت — أن دراسة الظروف المحيطة
بالعمل الفنى قد طغت على الدراسات المعنية بهذا العمل نفسه • وهكذا
تكون الدراسة الادبية قد فقدت أساس العمل النقدى ، وأضحت قريبة
من تاريخ الحضارة •

هذا التركيز على العمل الادبى ذاته ، على نوعيته الادبية الخاصة ،
على الفرق بين الادب والحياة ، أدى ببعضهم أن يتهمونا بالجمالية أو
الشكلية أو اية تسمية أخرى ما تزال فى ضمير الغيب ، يقول بها أحد
أولئك الذين يتصيدون تعبيراتهم من ذلك التيار العظيم من الجماليين الذين

ينحدرون من كانت • غير أن التعرف على الجوهر الفنى المستقل لا يعنى العودة بنا الى الجمالية التى عرفت فى أواخر القرن الماضى • ان الجمالية فى حدود هذا المعنى محاولة غير شرعية لتطبيق النظرة الجمالية المحض ، على الاخلاق والسياسة والميتافيزيقا • اما انا فعلى النقيض من ذلك ، أصر على التفرقة بين هذه المحاولات جميعها ، واعتقد أنها تحمل الادب وجميع الفنون أعباء ليس من وظيفتها القيام بها •

ان العمل الفنى ليس وثيقة اجتماعية او تاريخية ، كما انه ليس تحريضا خطابيا أو كشفا دينيا ، أو تأملات فلسفية •• بالرغم من أنه يمكن النظر اليه من هذه الزوايا لاسباب بعيـدة (من أن تكون نقدا أو دراسة أدبية) • الفن ايهام ورؤيا ، هو العالم وقد تحول ـ بواسطة اللغة أو اللون أو الصوت • والحق انه من الغريب أن يوجد فى عصرنا من يرى فى هذه النظرية البسيطة المتعمقة فى الحقيقة الجمالية انكارا لانسانية الفن وقيمته • ان الاقرار بالتفرقة بين الفن والحياة من خلال الثغرة الانتولوجية بين انتاج العقل فى بناء لغوى ، وبين الاحداث الواقعية فى الحياة ، لا يمكن أن يعنى أن العمل الفنى مجرد لعبة فارغة بالاشـكال ، وأن لا علاقة له بالواقع • ان العلاقة بين الفن والحياة ليست من البساطة التى تقررها النظريات الطبيعية فى نقل الواقع حرفيا أو محاكاته أو انعكاساته التى تقول بها الماركسية • الحق أن الواقعية ليست وحدها منهج الفن ، فهى تستبعد ثلاثة أرباع أدب العـالم ، كما أنها تقلل من دور الخيـال والشخصـية والصناعة •

اذا تعرفنا على الحقيقة الجمالية الاسـاسية ، استطعنا أن نكتشف بعض المشكلات التى تعنى دارس الادب ، كالتـاريخ الشخصى للكاتب ، وتكوينه النفسى ، واحواله الاجتماعية ، ورغباته • ومن الخطأ أن نتصور هـذه النقطة على أنها « ضد التأمل وامعان الفكر » كما نرى عند جورج واطسن فى كتابه (نقاد الادب) ـ صفحة ٢٢١ طبعة بنجوين ١٩٦٢ ـ أو انها نقيض النظرة التاريخية • ان التركيز على العمل الفنى كمجموعة من المعانى والقيم يتضمن شكا وانكارا لجميع المقاييس والقيم السـابقة والتاريخ الادبى والمصادر القديمة والاصول والاخبار والتقاليد والآثار التى وصلتنا منذ قرنين من الزمان • فلا شك أن علم الآثار الادبية من العناصر

(*) يلاحظ هنا أن رينيه ويليك لم يشر الى مرجع ماركسى واحد فى علم الجمال أو النقد الادبى نقل عنه هذا المفهوم الفوتوغرافى فى علاقة الفن بالحياة .

الهامة فى العملية النقدية ، وهو يتطلب تذوقا مستمرا من جانب المشتغل بالنقد • غير أن سعة الاطلاع هذه ، ينبغى الا تربك النـاقد أو تختلط بعمله الاساسى ، كذلك فان «حسن التقدير» والحساسية الفنية ، والقراءة الجيدة ، ليست جميعها كافية • فهى لا تقود الى هيكل نظرى منظم • الا أن النظرية الادبية ، أيضا ، ليست كالنظريات الاخرى فى العلوم الطبيعية كما يخيل الى اصحاب العلوم الانسانية الذين يخافون من ذلك كثيرا • هنا اصر على التفـرقة بين الانسـانيات والعلوم ، بين النقـد الادبى ذى الخصائص المتفردة والنظرة العلمية الحديثة ذات القوانين الكلية المجردة •• تمـاما كما شرحتها مع زميلى وارين فى كتـابنا « نظرية الادب » فى عرضنا لبعض النماذج من الكتابات الامريكية فى مجلة « التمحيص» (المجلد ١٦ عدد سبتمبر سنة ١٩٤٩) • ومن الواضح أن وجهة النظر الفنية ترفض تفسير الادب « كعلاج نفسى » كما قدمه كتاب رتشاردز ، كما أنها تكافح الاتجاه المتعاظم فى عصرنا الى التصوف والغموض التام • ان اضطراب السلفيين بشأن الاسطورة الحديثة ونقدها قد طمس المعالم الفـارقة بين الاسـطورة والشـعر ، كما أن تأملات النقـاد الوجوديين وانطباعاتهم الخاصة قد استخدمت ـ وأساءت فى استخدامها ـ الاعمال الادبية كتفسير لموقف الانسان من العصر ، ومن الابدية •

على النقـد أن يكون فينومينولوجيا الادب ، فيصبح تحليلا عميقا لجوهر العمل الادبى مستقلا عن الانطبـاعات الشخصـية من جهة ، وعن التقسيم القديم الى شكل مضمون • الوحدة العضوية فى العمل الفنى بين الشكل والمضمون ، هى تعبير عن مرحلة أكثر تقدما فى النقد الادبى ، ولكنها لا تصل بنا الى ما هو أبعد من التصوير البيولوجى ومتوازياته • أما تصورنا للعمل الادبى كبناء من عدة مستويات ، فهو يساعدنا كثيرا ، فى البداية على الاقل • هذا المفهـوم سوف يستخدم المنـاهج اللغـوية والاسلوبية ما دمنا فى مستوى صوتى (النغم ، الوزن •• الخ) وأيضا وحدات المعنى (اللفظ والتركيب والاسلوب) • غير أن الدراسة الادبية لا يمكن اقتصارها على الناحية الاسلوبية وحدها كما يتهمنا بعض الخصوم من هواة الفن مثل واماسو الونسو • على النقد أن يتوغل فيما وراء اللغة الى عالم الشـــاعر حيث الازقة المتربة والمـدن الريفية المتوحشـــة عند دوستوفسكى ، وما يقيم بها من قلوب غيورة متوثبة ، أو الى ما هو أكثر دهشة فى كلمات مالرمية أوريلكه • عوالم هؤلاء لا يجب أن تختلط فى تصورنا مع العالم الواقعى • لن ننسى أيضـا ، ان تحليل العمـل الفنى

يقودنا بالضرورة الى تحليل الاعمال السابقة لنفس الكاتب ، والاعمال التى الفت فى نفس الموضوع فى نفس المرحلة فى نفس الاتجاه ٠

هناك نظام ما للادب يتغير دوما مع التاريخ كما قال ت٠س٠ اليوت مرارا ٠ ولقد اسىء فهم نظرية الادب فقيل انها الدراسة الاكاديمية المحض، غير أنها فهمت بعد ذلك بصورة تأكيدية على أنها الفصل الأخير من التاريخ الادبى حيث تصبح دفاعا عن التجديد فى هذا التاريخ ـ لا كصياغة للتاريخ الاجتماعى أو احصاء للاعمال التى لم يتم احصاؤها وترتيبها والتاريخ لها ـ وانما كتاريخ داخلى للفن والتيار الادبى ٠ وفى كتاباتى النظرية العديدة ، التى جمعت حديثا تحت عنوان « آراء فى النقد » ـ مطبعة جامعة ييل ١٩٦٢ ـ حاولت أن أعيد اختبار الادوات التاريخية فى البحث الجامعى : الرأى الخاص بالتطور يبدو أنه لم يدخل الى حيز الممارسة بعد ٠ الرأى الخاص بالمرحلة الادبية أو الدورة أو العصر لم يعط بعد حقه فى أن يكون موضوعا للدراسة كما هو الشأن فى الدراسات الميتافيزيقية ٠ لهذا تفهم هذه النقاط حسب الانظمة السائدة فى دراسة الادب والتعبيرات المألوفة ٠ وأخيرا فان المرحلة الادبية المحددة تعنى ذلك الجدل الذى لا ينتهى بين الرومانسية والواقعية ٠٠ الخ ٠ وما يزال الاهتمام بالتاريخ الادبى ـ كتاريخ للفن ـ (كما يفترض عند بعض المؤرخين للفن أو الموسيقى) يفهم على أنه رفض للتفسيرات الاجتماعية والتاريخية ٠ اننى ببساطة شديد الارتياب فى الاصول الرخوة السائدة على دراسة المصادر ذات النفوذ والاهمية والتأثير فى الادب والدراسات الاجتماعية على السواء ٠ ان جميع هذه الاسس والشروح تهوى بدراسة الادب ٠ انها لن تستطيع أن تحدد بنجاح أيهما يستدعى الاولوية أو يفسر العلاقة بين أن نحتاج الى الحرف X أو الى الحرف Y ٠ اننى لا اذكر أية دراسات فى التاريخ الادبى قد استطاعت أن تبرهن على عنصر « الضرورة » فى اتصال العلاقات بعضها بالبعض الآخر ، ذلك أن تفسير العمل الادبى بارجاعه الى مجموعة من الأسباب الخارجة عنه أمر مستحيل ٠ كما أن الادراك الشامل لجوهر العمل الفنى لا يمكن الحصول عليه اذا حطمنا ذلك البناء « الخيالى » الى مجموعة من « الانقاض المادية » كالظروف والمصادر ٠٠ الخ ٠

التحليل النقدى للعمل الفنى هو التعرف على الوزن والايقاع والاستعارات والرموز والشخصيات والأحداث والجو ، والعلاقات التى تصل بينها جميعا ، هذا التحليل لا يمكن أن يتصف بالموضوعية الصارمة الخالية من أى احتكام للقيم ٠ فالحق أنه لا يوجد فى الأدب مايمكن أن يتصف بالحقيقة المحايدة ٠ فليست هناك خاصة واحدة من خصائصه لم يتم

اختيارها بعناية أثناء العملية النقدية . كما أنه لا يوجد فى العمل الأدبى تفصيلة واحدة يمكن أن تقيم بالوصف التقريرى المحض . ذلك أن التكامل الوظيفى للتفاصيل يؤدى بطبيعته الى القيم ، ومن الخطأ أن يظن بأن القيم – فى هذه الحال – مفروضة على العمل الفنى من الخارج . ان البناء الفنى هو فى الوقت نفسه بناء من القيم ، وعلى الناقد أن يحاول اكتشافها . لهذا تسقط أية محاولة لاهمال هذه القيم تماما ، أو لجعل الدراسة الأدبية شيئا مماثلا لعلم النبات .

التحليل ، والتفسير ، والتقدير ، جميعها تستند على ركائز من الخواص المفردة . التقدير ينمو على ضوء الفهم . ولكن التقدير الصحيح شىء مختلف عن الفهم الصحيح . ما هو التفسير السليم لعمل فنى محدد؟ سوف نجادل كثيرا فى الاجابة . ولكن يبدو أنه من المستحيل انكار أن ثمة مشكلة بصدد سلامة التفسير أو مدى تناسبه ، الا اذا كنا أعضاء فى حكومة للكهنة . يجب أن نبحث الآراء التى قيلت حول هملت بأقلام : جوته ، أرنست جونز ، ستشاكبخ ، دوفرولسن ، كوليردج ، برادلى ؛ وغيرهم .. سوف نكتشف أن هناك حدودا لحرية التفسير : هملت – مثلا – ليس امرأة فى معنى من المعانى أو كما قالت مس ونستانلى وأكدت « جيمزهوانا »حينئذ نقول انه يوجد التفسير السليم – فى شكله العام على أقل تقدير – وبالتالى فهناك الحكم السليم ، الحكم الجيد .

وهكذا نحن لا نستطيع أن نحتكم الى النظرة التاريخية التى انحدرت الينا من ألمانيا ، وانتشرت هذه الأيام ، وما تزال سائدة على الاكاديمية فى الجامعات . ان « تاريخية » الأدب ، تفيد الناقد فى شتى المراحل السابقة على الحكم . نحن نستطيع أن نستلهم من الماضى – من التاريخ – التقاليد الأدبية التى عبرت عن مستويات مختلفة لا فى شعر بوب أو وردزورث ، فحسب ، بل بالنسبة الى نتاج أى شاعر . والحق أن هناك اتفاقا واسعا بالنسبة لكبار الكتاب فى العرف الأدبى ، حول التفرقة الدقيقة بين الفن العظيم والفن الردىء . أما دوامة حركات التذوق السريع فلا تستقر الا بالنسبة للكتاب المتوسطين . هناك هوة عميقة بين تولستوى وفلمنج، بين دانتى وميتاليوس . نصل الى هذا المعنى بواسطة البحوث التى تستقصى التنوع والاختلاف ، التى تكافح النظرات العنيفة الجامدة المطلقة المستمدة من الكلاسيكية القديمة . فنحن نستمع ونفهم هوميروس وت.س اليوت فى الوقت نفسه . كذلك الأمر مع الاخوان جريم والقصص الخرافية وجيمس جويس . وعلى هذا النحو نستطيع أن نخمن أن ثمة رابطة

مشتركة بين جميع الآداب والفنون ٠٠ تلك هى النوعية الجمالية التى لاتفى بالتعبير عنها الكلمة التقليدية « الجمال » ٠

ان الاتساع العالمى لانتشار الأدب ، يضيف اليه الاحساس الشامل بجوهر الانسانية ، ويقرب المسافات الجغرافية بين البشر ، ويركز التفاعل بين التيارات الأدبية فى العالم ، وينتقص كثيرا من أهميـة الاعتبارات المحلية التى يأخذ بها النقاد « التاريخيون » فلا الأدب الانجليزى أو غيره يمكن دراسته على حدة ٠ وهكذا يمثل الأدب المقارن (فى صورته المدروسة لا فى شكله الاكاديمى المنتشر فى بريطانيا والعظيم الانتشار فى الولايات المتحدة الامريكية) حاجة ملحة لايجاد مناخ ملائم للدراسات الأدبيـة ٠ ومع هذا فانى أكافح النظرة الضيقة الى الأدب المقارن ، خاصة فى فرنسا٠ فلا ينبغى أن نعود الى نفس الخطأ ونجعل المقارنات تدور حول الظروف الاجتماعية والتاريخيـة وغـيرها ، بل ندخل أعمـاق الأعمـال الأدبية ومستوياتها المختلفة ، فنحصل بذلك على وحدة الأدب والفن ــ بينما الطريق الآخر يصـل بنا فى الأغلب الى الانفصال ــ خاصة فى الأدب الغربى ، بين تياراته ومراحله وحركاته . ربما كان «الأدب المقارن » تعبـيرا غير مناسب ، غير أننا بشكل عام ــ وببساطة ــ ندرس الأدب بواسطته خاليا من التعقيدات المدرسية المزمنة ، مليئا باحساس قوى يوقظنا على حقيقة هامة هى أن هذه الآداب ــ الغربية ــ كلها ، هى أدبنا سواء كانتهذه الآداب انجليزية أو فرنسية أو ألمانية أو اسبانية ٠٠ على أساتذة الآداب المختلفة أن يقتربوا فى مناهجهم من أساتذة الفلسـفة والتاريخ والحضارة ٠ بشكل عام أيضا ينبغى أن يكون « الشرق » حاضرا ضمن الصورة المثلى للأدب المقارن ٠ وسوف تخبرنا دراسات الشـعر المقارنة ما اذا كانت هناك آداب قد نمت وترعرعت بغير اتصـال مع الغرب ٠

اننى شخصيا قادم من أمة صغيرة فى أوربا هى تشيكوسلوفاكيا ، وهكذا أشعر أننى أستطيع أن أنظر الى الآداب العظيمة نظرة أقرب الى الموضوعية ٠ كذلك كان وجودى فى الولايات المتحدة ، يجعلنى أنظر الى أوربا « ككل » من الشاطىء الآخـر ٠ ومع ذلك فقـد حافظت ــ ضمن اهتماماتى ــ على حصيلتى من الأدب التشيكى ، وجمعت ملاحظاتى على هذا الأدب فى كتابى « مقالات فى الأدب التشيكى » ١٩٦٣ ٠ وما زال حبى كما هو للأدب الانجليزى الذى استأثر بى فى بواكير عمرى وتخصصى وكأى شاب ، فقد استهوانى الشعر الانجليزى بواسطة شكسبير كمـا رغبت فى كتابة دراسة حول قضية واحدة عن بوب والشعراء الرومانسيين

العظام وييتس واليوت : هذه كلها تشكل فيما بينها القطب الجاذب الذى شدنى الى انجلترا ، الى قاعة القراءة بالمتحف البريطانى حيث لم أكن قد جاوزت العشرين الا بعام واحد ٠

وقد اتسعت معرفتى الأدبية منذ ذلك الوقت ، تغير ذوقى وازداد رهافة ، وعدت الى مطالعاتى الحبيبة الأولى ، واكتشفت بها آفاقا جديدة من الجمال ٠ وقد خصصت سنواتى الأخيرة لانجاز مشروعى الضخم وهو دراسة تاريخ النقد الحديث حيث أعود بهـذا التاريخ من منتصـف القرن الثامن عشر الى عصرنا الحاضر ٠ وصدر المجلدان الأولان عام ١٩٥٥ (عن مطبعة جامعة ييل ويوناثان كاب) ٠

لقد استطاع التاريخ أن يعيش فوق مبـادئى النقدية ، وسـوف يتضمن نتاج أقطار الغرب الرئيسية بما فيها روسيا وتشيكوسلوفاكيا ٠ وقد تتبعت بصورة خاصة ـ بالطبع ـ تاريخ النظرية الأدبية ، كما تابعت جهود أولئك الذين شقوا طريقا وسطا بين الجماليات العامة فى يد ، والرأى الأدبى الواضح فى اليد الأخرى ٠ غير أنى وصلت الى أن الجماليات العامة وما يوجد باليد الأخرى ، لا يقيم بناء نظريا للأدب ، الا اذا صدر أولا عن ممارسة للنقد والتقييم ، وتحليل الأعمال الفنية ذاتها ٠ كذلك فاننى لن أكتب ، لانى لا أستطيع أن أكتب ، ذلك النوع من الكتب التى اقترحها سانتسـبورى ، حين رفض بوضـوح أى اهتمام بالنظريات أو الجماليات ٠ ولعل كتابى « تاريخ النقد الحديث » يخطط فى الوقت نفسه لنظرية الأدب ٠ وعندما تستمد النظرية من التاريخ ، فاننا نتمكن من فهم التاريخ فى حدود مجموعة صغيرة من الأسئلة والأجوبة ، فى الذاكرة. وسواء كنا أصحاب نزعة تاريخية أو كنا ضد أولئك التاريخيين فاننا ـ جميعا ـ نستطيع الحصول على نظرة أقرب الى الموضوعية ، اذا أبصرناها من جميع الجوانب الممكنة ٠ هذا اذا تصـورنا امكانية النظرة القريبة من الموضوعية على أنها أيسر منالا من رؤية الفيل بعيون غير مبصرة . كيف يبتعد الناقد الأدبى عن أن يكون رجلا أعمى يبحث عن اعضاء الفيل الضخم ؟ الاجابة الوحيدة هى الاستجابة لمقولات التاريخ، والدروس التى يمكن الافادة منها عن طريق المذاهب الأدبية والتعمق والوعى النظرى الذى يتراكم مع الحكمة البشرية . التاريخ والنظرية يفيد كل منهما الآخر ، ذلك أنهما يتكاملان فى محاولة اكتشاف الوحدة بين الفكرة والحقيقة ، بين الماضى والحاضر » ٠

ولننتقل الى حديث روبسون :

٢ ـ هل نكتفى بالقيم الأدبية وحدها :

« فقرتان من نقد ت٠س٠ اليوت ، استقرتا فى ذهنى لسنوات عديدة ، وسوف استخدمهما ، هنا ، كنقطة بداية ٠ فى محاضرة تحت عنوان « الدين والأدب » نشرت عام ١٩٣٦ يقول اليوت : « ان عظمة الأدب لا يمكن أن تتحدد بالمعايير الأدبية وحدها ، بالرغم من أننا يجب أن نتذكر أنه لا يمكن التفرقة بين الأدب وغيره الا بالمعايير الأدبية وحدها » ٠ وفى مجموعة من المحاضرات حول « جونسون شاعرا وناقدا » يتابع ملاحظته بقوله : «فى أيامنا هذه أصبح الاهتمام بالنواحى النفسية والاجتماعية فى النقد الأدبى ، هو الشىء الأكثر وضوحا ٠ ومن زاوية ما ، فقد اغتنى مجال الناقد وزاد خصوبة ، وتأكدت أهمية الأدب ـ على خلاف مايظن ـ لعلاقة الأدب بالحياة ، غير انه من زاوية أخرى نلحظ وجها آخر لنفس الظاهرة ، هو اهدار القيم الأدبية المحض ، وانعدام التقدير الحسن للأعمال التى تكتسب جودتها من خلال نوعيتها الفنية الخاصة ٠ وقد نتج هـذا التدهور حين أمسينا فرأينا الأدب يقيم على ضوء اعتبارات غير أدبية » ٠

هاتان الفقرتان ، لا تعالجان بالطبع ، نقطة واحدة ، ولكنهما يعبران عن فكرة محددة وهى أنه توجد « قيم أدبية محض » و « معايير أدبية » تؤدى الى « التقدير الحسن للأعمال التى تكتسب جودتها من خلال نوعيتها الأدبية الخاصة » ٠ أى أننا نفهم أولا ، أن المعايير الأدبية ليست بكافية وحدها لأن تقرر متى يمكن أن ندعو عملا ما ، عظيما ، كما نفهم ثانيا ، أنهناك من يميزون بينالأعمال الأدبية ـ فى نقدهم ـ علىضوء ما يستمدونه من النقاد ذوى الاهتمامات النفسية والاجتماعية ٠ الا أننا لا نستطيع من كلا الاقتباسين ، أن نحصل على النتائج بصورة ايجابية ٠ اليوت ، يزعم أن الأمر قد أصبح واضحـا ، ويدعونا الى تذكره فقط ٠ ولكن الاقتباس فى الفقرة الثانية قد آثر الاشارة الى الجانب السلبى بصـورة واضحة ، وان لم يكن قد استشهد بارتباط النقد بالفلسفة عند كوليردج وبالأخلاق عند ارنولد ، وبالضلال أو الزيغ الذى لا حد له عند باتر ٠ ونحن نستطيع أن نخمن ما يمكن أن تدعيه الكتابات النقدية ـ التى تبدو كما لو كانت خالقة للعمل الفنى من جديد ـ من أن هذا العمل أو ذاك « تعبير ذاتى » كما نستطيع أن نخمن أن مقدمة الدكتور جونسون الى الأدب ، (وجونسون هو موضوع محاضرات اليوت) تتضمن تناقضا مع ما نذكره من مضمون التعبيرين ، « المعايير الأدبية » و « القيم الأدبية المحض » ٠ وقد صرف اليوت فكره فيما يبدو الى ممارسة جونسون لأبحاث الشعر ، ووضع يده على التفاصيل التكنيكية التى أهمل البحث عنها ٠

وليس غريبا ، أن يرتكز بعدئذ على ما جاء فى مقدمة جونسون الى الأدب، من تشخيص وتخصيص ، ليصر على القول بأنهما الدرس الذى نفيده من هذه المقدمة • والحق أن النقطة الرئيسية الجديرة عند جونسون بالبحث هى الى أى حد كان مخلصا فى البحث عن علاقة الأدب بالحياة • ولا شك أن جونسون ـ كأى ناقد كلاسيكى على الأقل ـ قد لاحظ أن مشكلات عظمة الأدب ترتبط بما يمكن أن يضيفه الأدب الجيد • وأن « الفردوس المفقود » بحاجة الى عبارة واحدة تعين قيمته هى أننا « نشعر ـ معه ـ دائما ، بقوة الأشواق الانسانية وروعتها وعمقها » •

اذا كنت قد أحطت تعبير « القيم الأدبية المحض » بعلامة استفهام كبيرة ، فليس ذلك لانى أنكر أن هناك شيئا بهذا الاسم ، بل لان تصورنا لهذه القيم يعتوره القصور • ولا ريب أن استخدامنا لتعبير « الأدبية المحض » يمكن أن يكون أكثر احكاما • اذ ينبغى أن نضع هذا التعبير فى اعتبارنا بصورة محددة حتى نستطيع حماية الشعر الغامض ـ على سبيل المثال ـ من المصطلحات التقليدية للنحو والصرف ، بل والهجاء • ذلك أننا نستطيع أن نخطو الى أمام ، فنلتمس لهذا الشعر مبررات وجوده بما يمكن العثور عليه فى « الاستخدام الحديث للغة الانجليزية » عند فويلر ، أو اننا نلجأ الى التفكير فى تصويبات جريفز وهودج وما استضافاه الى اللغة فى كتابهما الصغير « القارىء فوق كتفك » • وبالرغم من ذلك فان بعضا من التساؤلات الهامة يظل متربصا بنا • فكيف نتمكن من كتابة الأدب ونقده ، بغير أن نقع فى أخطاء جسيمة اذا جازفنا بمجموعة من الأحكام (المبنية بدورها على مجموعة ثابتة من القيم) على مؤلف ما ، من حيث معدنه العقلى ، وأهمية موضوعه ، ومكانه من الحركة الأدبية ، وهدفه من الكتـابة ، وما اذا كان قد نجح أو اخفق فى مهمتـه • ان أصحاب الاتجاه الأسلوبى يقولون ان هذا مجال دراستنا ، غير أنه ما ان تدخل الاعتبارات الخاصة بالقيم والتساؤل حول نسبة الاخفاق أو النجاح التى يتورطون فيهـا ، حتى ينتهى بهم زعمهم الى مسـتوى الأحاسيس العادية • وعندما يتكلم اليوت حول « المستويات » الأدبية ، فانه يرتكز فى واقع الأمر على مجموعة من القيم الأدبية •

ان الاصرار على التعبيرين : « المستويات الأدبية » و « القيم الأدبية المحض » هو نوع من التأكيد على أنهما يعنيان النقد الأدبى الصحيح • غير أن هذا التأكيد لا يعطى جوابا شافيا لهذا التساؤل : ماهى قوانين المطابقة بين المعيار النقدى والعمل الأدبى ؟

ويبدو عند البعض أن صياغة هذه القوانين ليست أمرا مرغوبا فيه، بل انه شيء مرفوض وغير مستصوب . ولكي أعطيك مثالا أقول ان التحليل الموسيقى المحض لمقطوعة « فول ستاف » لا لجار يتجاهل أن الموسيقى وضعت الى جانب غيرها من العناصر ، لتجسيد شخصية « فول ستاف » وعمله . اننى لا أستطيع أن أقرر أن « هنرى الرابع » لشكسبير مساوية أو معادلة أو بديلة لمجموعة من القيم الأدبية المحض ، فقط . ان نقاد القرن العشرين المتخصصين فى شكسبير يلاقون مشقة كبيرة فى محاولة التعرف على جوهر شخوصه . ولقد قيل عن « فول ستاف » انه : « مجموعة من الرموز تسعى على قدمين » أو انه : « تحقيق لمجموعة من العناصر المتبلورة فى الدراما الشعرية » والحق أن أصحاب هذه التعبيرات لا يجيزون لأنفسهم القول ان « الرمزية والتبلور » هى الأساس فى كون هذه الشخصية لرجل رقيق مثلا . ولا شك أن التصدى لشخصية « فول ستاف » ككل ، ومن واقع النص الشكسبيرى يختلف تماما عن التصدى لمقطوعة الجار الموسيقية .. اذ أن وعى الناقد لمسرحية « هنرى الرابع » يتضمن بعض المفاهيم التى لا يحتاجها الناقد لموسيقى الجار .

ان « القيم الأدبية المحض » يمكن أن تكون تعبيرا مفهوما لو أضيفت الى خزينة أصحاب المذهب الجمالى ، الواهم . ماهو هذا المذهب بالضبط ؟ (بالنسبة لعلاقته بالأدب) الحق لست أدرى . انه لم يعد واضحا فى أى مكان . يخيل الى انه ليس مذهبا ، بل هو اتجاه أو حالة نراها عند فلاسفة تنميق الكلمات كى نرى التجربة الفنية ، كما ننظر الى اناء صينى . كيف يمكن أن يكون ثمة تجربة جمالية محض فى الحياة التى نعيشها أو نتصور وجودها فى «منتصف مارس» أو «مرافقات ديونيزوس» أو «موت ايفان اليتش» ؟ . الحق ، لست أدرى . ذلك أننى على يقين من أن تجربتنا العقلية فى هذه الأعمال وغيرها من الآداب العظيمة ، لا يمكن اعتبارها مجرد بارقة من الجمال تنتسب الى بصيرة شفافة ، ولا علاقة لها بالمادة الانسانية الخام ، أو انها بلا مغزى ولا تعبر عن احتياجات بشرية .. والا فكيف نقيم المقارنة بين عمل أدبى وعمل أدبى آخر ، بغير أن تكون العلاقة بين الأدب والحياة ، هى المعيار الحقيقى للتقييم المقارن ؟ ألأن العمل الفنى شديد التفرد ؟

أكاد أقول بأننا لا نجنى شيئا البتة ، من الاتجاه العام للجماليين فى ضمهم للأدب ، الى قائمة « الفن الخالص » .. فان عنصر التأمل وامعان الفكر فى تجربتنا يؤكد أن ثمة تفاعلا بيننا وبين الفن . فالطبيعة الخاصة للفن لا تعرف التعسف ولا ترفض التعليل ، فقد خلقت بقدرة بشرية وفق

أغراض محددة وفى ظروف معلومة ، وداخل نطاق مصطلح أو قالب معين. ونحن نعلم ان هذا المصطلح أو القالب يتغير دائما فى رحاب واسعة ، وفى أحوال مختلفة • ويعمد الكاتب أحيانا الى تعريفنا بقالبه ومصطلحاته كجزء رئيسى من التجربة التى يقدمها لنا ، كما نلحظ فى « عروس البحر التى تشكو لنا موت ظبيها الصغير » عند مارفيل • والنقيض لهذا المنهج ، نلاحظه فى بعض أشعار لورنس التى يبدو فيها كما لو أنه أراد أن ينسينا القالب تماما حتى نشاركه فى التجربة الشعرية ، بل هو يحرضنا على ذلك • وهناك حالات أخرى مشابهة تزداد تعقيدا أو تقل • وفكرة تعليق الشك الشهيرة لكوليردج قد حللت أساسا فى اطار من الاستشهاد بالخيال الدرامى ، كنوع نقى من الايمان الذى يوجد بطبيعته أثناء عملية الخلق حيث يأخذ فى التجربة الفنية أشكالا عديدة من السفسطة • غير أن هذه الحالات جميعها لا تولد فى وعى الناقد دائما ، ماذا نحن قائمون بعمله أو ماذا يعمل لنا ، ولكنها تمنحه القدرة على استرداد وعيه فى أى لحظة • نحن نستطيع أن نتخيل مشاركتنا فيما يقع ، الا أننا نستعيد حالا موقف المتفرج • وربما نستطيع أن نكون مشاهدين ومشاركين للتجربة فى آن واحد ، وهذا شىء قريب مما اقترحه من وضع اساس واطار عقلى لما نصدر عنه من أحكام فى تقييم الفن الخطير • ومن الطبيعى أن أكبر الدرجات لا ينبغى أن تكون من نصيب « نوع » العمل ، بل يجب أن تتضمن عنصر التجاوب العميق • ان لدى انطباعا حول التجربة الفنية عند الناقد المعروف جورج سانتيانا ، أحس بأنه يعيش معها كمشاهد أو متفرج • وفى مثل هذه الحال ، لن نتحدث عن تحوله الى حالة التفكير والتأمل مادام أنه لم يترك التجربة قط • غير أن هـــذا اللون من النقاد يكاد يكون نادرا • فالمعاناة الحقيقية فى الفن أقرب الى الارتباط الدموى أو الارتباط العضوى، منها الى التعبير المقترح « التأمل أو التفكير » • ومازلت أعتقد أنه ليس هناك فن جدير بهذا الاسم ، اذا لم يستمد أهميته من معرفته الكاملة بالدور الذى يقوم به •

على أننى لا أريد التوقف عند الأشكال المتقنة فى التجربة الأدبية ، ففى بعض الحالات أرى أن ما يعجب النقد الأدبى فى عمل فنى ماهو أشبه بالأسرار الغامضة ، فلا شك أنه من الصعوبات البالغة أن يبين النـــاقد بالتفصيل لماذا أعجب بهذا العمل بالذات • وهناك أدوات معينة من الممكن أن تساعدنا على تقييم الفن ـ كالسيرة الشخصية للكاتب ـ ولكنهم يرونها لا تفيد فى النفاذ الى داخل العمل • هل يهمنا ـ مثلا ـ أن نعرف « الصورة الشخصية » لهنرى فيلدنج حتى نقيم كتاباته ؟ أجيب فورا : نعم ! حقا

نحن لا نريد الخروج عن « توم جونز » بل نود التعمق • اننا لا نستطيع أن نتجاهل ما نعرفه عن فيلدنج كانسان ، حينما نتعرض لعمله كفنان ، ذلك أننا لا نستطيع لسوء الحظ أن نقوم بعملية غسيل مخ لادمغتنا أثناء تحليلنا النقدى • لا شك أننا لن نستعين بمعلوماتنا الشخصية بصورة تقريرية ولكنها تظل فى الخلفية من رءوسنا تضىء لنا الكثير من جوانب هذا الفنان فى أدبه • ان الأدب ملىء بالمحتوى الانسانى ، فكيف يمكن أن نعامله انسانيتنا باستقلال عما تختزنه من معارف انسانية ؟ كيف يمكن أن نتذوق وأن نفهم عملا انسانيا بأدوات لا علاقة لها بالانسان ؟ يبدو أن ثمة مغالاة فى رأى الذين يرفضون أية « عوامل مساعدة » للنـاقد الأدبى من خارج العمل الفنى ، والا فكيف نقرر على سبيل المثال ما اذا كان القارىء فى مستوى ثقافى جيد أم لا ، ما لم نعرف لماذا يقرأ أشعار ديلان توماس أو لماذا يرفضها • وهل مكانة توماس فى النقد مطابقة لقيمة أشعاره أم لا •• الخ •

كذلك فان الموضوعية الصارمة التى يطالب بها الجماليون فى الفن ، شبيهة بتلك الموضوعية التى يطالب بها الأخلاقيون ، على الرغم من تناقض الطرفين • فالفريقان يطالبان بمجموعة من القيم النهائية ، المطلقة ، الثابتة• وكلاهما يؤكد أن هذه القيمة أو تلك لا توجد الا فى داخل العمل الأدبى ، ومن ثم يصـــلان الى نتيجة واحدة هى أن التقييم الصحيح لا يتم الا فى هذه الحدود • وأنا لا أشك لحظة فى أن الأدب يتضمن قيما أخلاقية فى داخله ، ويبدو لى أنه لا خلاف حول مجموعة من القيم الأساسية فى الأدب• غير أن الدكتور ليفز(1) يأتى وسط تلك العجائب ، والمسوح المضحكة كأنبل صحبة لما يمكن تسميته بالأخلاقيات الحادة • ومعنى ذلك أنه يرفض تمشيا مع اتجاهه الأخلاقى الحاد الكثير من نماذج الأدب الهامة • بينما نحن لا نرفض أحد أعمال الدكتور ليفز النقدية لما تحتويه من قيم خلقية محددة ، بالرغم من أننا قد نختلف مع تلك القيم • ان تقييمنا للجانب الأخلاقى فى الأدب ، ينبثق من الدور والفعالية التى يمكن أن ينتزعها منا أو يغرسها فينا • ولكى نأخذ مثالا يرد على الذهن بسرعة أقول ، الى أى مدى تحترم أعمال لورنس الحياة اذا قورنت بالدور الذى يؤديه السيد ماسى ب « اجهاض بسيط » فى « بنات القسيس » ؟ ان الاعتراضـــات الخطيرة التى يمكن أن تصلنا سوف ترد على الدكتور ليفز بأن الموضوعية لا تلتقى مطلقا مع نسبية القيم الأخلاقية •

---

(1) صاحب كتاب « اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى » الذى نقلنا عنه الفصل الأول فى الصفحات القادمة •

نقطة أخرى ، حول المصطلحات العلمية • انه لمن سوء حظ الجماليين أن نجد كلمة الأخلاق (فى القرن الماضى) تعنى القيم الانسانية الهامة التى كان يفيض بها الأدب العظيم الذى مايزال يفرض علينا عظمته • والانتشار الواسع لهـذه الكلمة عنـد القارىء ، انها مجمـوعة الركائز الروحية «من المثل» التى تقوده فى الحياة • ولا ريب أنه مهما ساءت الأحوال الروحية للبشر ، تبقى لديهم بعض هذه الركائز رغم ضآلتها • ولا يخلو أدب ـ أيا كان مذهبه ـ من العنصر الأخلاقى ، فالواقعى والطبيعى وغيرهما يحاولون تقديم مستويات مختلفة من القيم الاخلاقية على أنها « حقيقـــة الحياة » • أى حقيقة للحياة يمكن أن تكون فى العمل الأدبى ، اذا تجاهل التجـربة الأخلاقية للانسانية كلها ؟ انها لحقيقـــة بسيطة ، القول بأن الانسان أخلاقى بطبعيته • وقد أكدت هذه الحقيقة الأعمـــال الواقعية والمعادون للواقعية والرومانسيون على السواء • ومرة أخرى يقول الأوصياء على القيم الأدبية المحض ، ان تلك الاهتمامات الخارجة على العمل الأدبى تفقده قيمته الحقيقية مادامت هذه القيمة لا ترتفع ولا تنخفض عن المستوى الانسانى العام • والحق أننا لا ننظر الى قيمة الأدب ، من موقف المستوى الحشرى للحياة ، ولكننا نطالب بأن تكون القيمة الانسانية هى جوهر الأدب وروحه فى مجال التقييم • ولو كان فلوبير على غير وعى بهـــذه النقطة وهو يصدم الضمير الأوربى لكان مخطئا • ومن هنا يكون السؤال ما اذا كانت الأحكام الأخلاقية تعد نقدا أدبيا ، أم أنها مجرد دراســات فى علم الاخلاق من خلال الادب ؟ والجواب أنه ليس ثمة نقد أخلاقى ، بل يوجد تقييم شامل ، والأخلاق أحد عناصره الهامة • وبهذا لا تكون هناك قيم أخلاقية محض أو قيم أدبية محض وانما قيم نقدية انســانية عامة • والمثل المألوف لعامة الناس هو : هل القول بأن عمل «نل الصغير» فى « دكان العجائب القديم » كريه تعافه النفس ، حكم أخلاقى ؟ ان ديكنز فى احترامه لفنه وقرائه لا ينقل الينا ما يستهوى غرورنا فحسب ، انه يقدم لنا مختلف العناصر الخالقة للحياة كما يراها • ومن ثم فنحن نتورط فى التبسيط المبتذل عندما نحكم على نل الصغير بأية أخلاقيات متجاهلين الهدف الانسانى الكبير الذى يومىء اليه الكاتب فى النهاية ، وهو أنه لا يريد لنا نفس المصير • وهذا هو الفيصـــل فى الحـــكم على الرواية الواقعية •

وهناك فريق آخر يقول بأن هذا يصدق على الأعمال الفنية التى تصوغ أحداثا تاريخية مضت ، ذلك أن المســافة الموضوعية بين خامة « الحرب والسلام » وبين تكويننا الراهن ، تجعل من اليسير علينا تقبل

ما بها جملة وتفصيلا ، لأننا لم نره ، وبحاجة لأن نراه • وأعتقد أن هذا الاعتراض يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار فى أى عمل أدبى آخر ، أى أنه لا يصبح فنا اذالم تتوفر بيننا وبينه المسافة الموضوعية التى نشعر خلالها بأن ما نراه نحن بحاجة الى رؤيته من جديد على نحو آخر • والرؤية الجديدة للأشياء هى معيار الأدب العظيم • وقديما قال وردزورث : « النوم يدعنى أحس بالنهاية » • وقال هاوسمان : « الليل يتجمد بسرعة » مترجمين أحاسيسهم ازاء الانقلاب الشعورى الذى يجلبه الفن على الناس عندما يصل بنا ونصل به الى أعماقها الخفية •

ان من مارس تعليم الأدب للشباب ، أو دخل معهم فى محاورات عامة حول هذا الموضوع ، يكاد يؤمن بأن اخلاص الفنان هو القيمة الوحيدة التى يحاول الجمهور الحصول عليها ، والتفاعل معها • غير أن شبابنا أولئك يقعون الآن تحت سيطرة السفسطائيين من أصحاب العقول « الحديثة » والاكاديمية والذين يستعرضون الكتب • والحق أن الشباب على صواب فى اعراضه عن هؤلاء ، وأنا أحرضه على ذلك • ولاشك أن كلمة «الاخلاص» معرضـــة بدورها لسوء الاستعمال • فقد يطالب بها البعض من الزاوية السيكلوجية ، فبدلا من أن يكون الفن «لذاته» هو محور النقاد الجماليين ، يصبح الفن تعريفا بحالة الفنان النفسية عند السيكلوجيين • ولهذا ترتفع أهمية الحياة الخاصة للأديب الى درجة خيـــالية • وهذا محض خطأ • ان الاخلاص لا يتوفر بالصدق مع النفس فقط ، ينبغى أن تدلنا مصـــادر العمل الأدبى أيضا على نسبة هذا الاخلاص • اننا لا نصدق كثيرا أن السيد فيليب سدنى نظر فى أعماق قلبه وكتب الشعر • لأننا نعلم أنه ألقى نظرة أخرى الى الشعر الايطالى • ومن هنا لا يكون الاخلاص هو المعيار الأمين لتقييم الفن •

فى كثير من الأحيان كنت أفكر فى استبدال تعبيرات الفن الخالص أو النقى ، والآن يجب أن أضيف كلمتى « الاخلاص » و « الأخلاق » لأن أمثال هذه التعبيرات سوف تصطدم غالبا بضمير الفنان • بالرغم من أننى لست أنسى أن هذه التسميات يهون وقعها على قلب الفنان ، اذا قورنت بما يمكن أن يتطرف اليه البعض فى تجنيد الأدب للدعاية • فالدعاية هى الانكار الضخم لحركة الأشواق الانسانية وذبذبتها وتناقضاتها •

الاخلاص الحقيقى يصدر عن التناسق الوظيفى بين عناصر العمـــل الفنى • الاخلاص أيضا أن يتمثل الكاتب نبضات عمله واحدة فواحدة ، فيضع أذنه على قلب هذا العمل ويستمع الى ما يرفضه وما يقبله وما يعبر

عنه وما ينجح أو يفشل فيه ، وما يشك أو يؤمن به ٠٠ حينئذ تلتقى ذاتية الفنان وموضوعية الفن فى اطار من الصدق الحار والاخلاص النادر ٠ ولا أعني بذلك أن الفنان سوف يقتصر على مشكلاته الخاصة ٠ كما هو الحال فى هذا النموذج الذى اقتطفه من « يهوذا الغامض » : « عندما تكبر فى السن ، وتصبح فى منتصف العمر ، وتصل الى الحد الذى تنظر فيه الى الماضى فتحس بقشعريره ٠٠ كل شيء حولك ساطع ، لامع ، ذو صليل ٠٠ ثم تحاصر الضوضاء هذه الخلية الصغيرة المدعوة حياتك ، فتهزها وتميل بها ٠٠ » اننا لا نستطيع أن نصنف كلمات هاردى فى خانة التجربة الموضوعية التاريخية أو الأخلاقية الاجتماعية ، ومع هذا فان هاردى على وعى تام بما يكتبه ، ولا يخرج هذا الوعى عن دائرة العمل الأدبى ٠ ونحن القراء لا نستشعر اخلاصه من الخيال الشعرى أو التكوين الدرامى ، بقدر ما نستشعره فى وهج التجربة وحرارتها التى تلفحنا أثناء عملية القراءة ٠ وبالتالى تكتسب التجربة الشخصية بعدا انسانيا عاما ٠

ان الأعمال الأدبية العظيمة التى تتضمن بعدها الانسانى العميق بغير أن تلجأ الى مقولات مدرسى الأدب والمعرفين به ، تفتقر الى شجاعة الناقد العظيم الذى يستخلص من أذواقنا وتجاوبنا وانفعالنا لماذا كانت هذه الأعمال رائعة حقا بالرغم من التجربة الشخصية أو المشاعر الخاصة التى تشكل محورها الرئيسى ٠ اننا نخاف الأدب العظيم ٠ ونخاف من الشعراء ، ونخاف من أنفسنا ونخاف من كل شيء ، حتى أصبح الخوف هو العقدة الرئيسية فى النقد الحديث ٠ لا أريد أن نتشبه بقول جورج هربرت : « يا الهى ، انما أعنى نفسى » ولكنى أرجو أن نفسر بوضوح لماذا تلاءمت انسانية مالفوليو مع العصر الاليزابيثى ، ولماذا تناسبت تاجر البندقية مع الاحساس العام بالتكوين اليهودى ؟ ولماذا لا نسمح لأنفسنا بأى تعاطف مع النجار العجوز الفقير فى قصة « ميلر » ٠

على أن هذه ليست اختبارات خطيرة ٠ ان الاختبار الشاق ، هو ما قد نتلقاه فى بعض الأعمال العظيمة من كراهية للبشر ٠ ربما نستطيع أن نفسر هذه البغضاء للبشر فى أعمال سويفت ٠ ولكن كيف يمكن تفسيرها فى أدب شكسبير وتولستوى و د٠هـ٠لورانس ؟ أجيب بأننا اذا لم نعرف ظروف هذا الاحساس خلال الشخصيات والأحداث والمواقف ، ينبغى أن نراجع أنفسنا ، فلربما كنا مخطئين ، والفنان هو المصيب ٠ أى اننا قد لا نرى فى داخلنا ما يتمكن الفنان بأدواته الخاصة من رؤيته ، فاذا رأينا أنفسنا على حقيقتها جزعنا جزعا شديدا ، واتهمنا الفنان .

ان تدريس الأدب ومناقشته ، يستلزمان وعيا ذاتيا شديد الصرامة فى معالجة قضاياه ، مهما استخلصنا من ذلك أننا على درجات متفاوتة من السعادة أو القسوة أو الحكمة أو السذاجة أو الطيبة • فى النهاية سوف نعايش الحياة النبيلة بحق ، سوف نعرف معنى النبل أخيرا ، ولن نخشى بعدئذ أية مسميات وسنتخلى عن الرزانة الفكتورية • وأرجو ألا يفهم أحد من ذلك أننى أضع قواعد مسبقة للنبل فى الأدب • ولكنى أنصح بتجربة هذا الفهم للأدب مع الأعمال الكلاسيكية • وأرجو مرة أخرى ألا تستبدل المستويات الأدبية بمستويات من النبل • بهذا تفقد المحاولة شرفها • ولنقرأ الآن فى أحد فصول « منتصف مارس » لنسأل أنفسنا بعدئذ ، هل يوجد فى أدب عصرنا ، هذا العمق الانسانى : « كانت الساعة الثامنة مساء ، قبل أن يفتح الباب ، وتدخل زوجته • لم يرغب فى النظر اليها • استمر فى جلوسه وعيناه منكفئتان الى أسفل • وقد فكرت وهى تتجه اليه كم يبدو أصغر من الحقيقة • ولكنه يبدو فى الوقت نفسه ذابلا ، منكمشا ، وحينئذ انبعثت من أعماقها موجة من الذكريات القديمة • فوضعت احدى يديها على ذراعه الممتدة على المقعد والأخرى على ساعده المتكىء عليه برأسه ، ثم قالت بهدوء وعطف :

ـ أنظر يا نيكولاس •

رفع عينيه •• فقالت بعينيها ووجهها والتغيرات الطارئة على شفتيها: أنا أعرف • واسترخت عيناها ويداها فوقه • وما أن بدأ هو البكاء حتى اتصل نحيبهما معا • لم يستطع أحدهما أن يتحدث الى الآخر بفاعلية الخجل الذى تشعر به تجاهه ، أو بسبب الأحداث التى وقعت لهما معا • كان اعترافه صامتا ، وكان وعدها وايمانها صامتا هو الآخر • استمع اليها بعقل مفتوح ، بينما كانت هى تتقلص من تخيلها للكلمة الوحيدة التى تستطيع أن تعبر بها ، كما كانت تتقلص من لهب النيران • انها لم تستطع أن تقول : كيف تصنع بنا الوشاية ، والشك ، وهو أيضا لم يقل : اننى برىء » •

***

وقبل أن أنقل لك الفصل الأول من كتاب ليفيز أود أن أحدثك بايجاز عن الكتاب ومؤلفه •• فكتاب « اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى » من تأليف الناقد الانجليزى المعاصر فرانك ريموند ليفيز الأستاذ السابق بجامعة كمبردج ، ومؤلف « حضارة الجماهير وثقافة الخاصة » سنة ١٩٣٠ ، « ومن أجل المواصلة » ١٩٣٣ و « اعادة تقييم » ١٩٣٦ و « التقاليد العظيمة » جورج اليوت وجيمس كونراد ١٩٤٨ ،

و «د٠هـ٠ لورانس روائيا »١٩٥٥ وغير ذلك من الدراسات التى تفرد له مكانا خاصا بين نقاد الغرب المعاصرين ٠

وكتاب (اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى) يدرس علاقة الشعر الحديث بالعالم المحيط به ويوجه اهتماما خاصا الى اتجاهات الشعر الانجليزى فى القرن العشرين و « ينطلق من بضع اعتبارات عامة عن الشعر » كما يقول المؤلف فى مقدمته ٠٠ صدر الكتاب لأول مرة عام ١٩٣٢ ثم أعيد طبعه عدة مرات كان آخرها عام ١٩٦٣ ٠ والكتاب حافل بالنظرات العميقة فى طبيعة الخلق الشعرى وارتباطه بالظروف الاجتماعية والفكرية والاقتصادية والسياسية ٠ وهو يكشف عن خصائص مؤلفه التى تميزه عما سواه من النقاد : الميل الى تطبيق المعايير الأخلاقية على الاعمال الأدبية ، وصرامة البحث ، والعزوف عن المهادنة ، والميل الى التبويب ، والحرص على واجبات الناقد والتزاماته ٠ والكتاب مؤلف من سبعة فصول :

١ ـ أولها يتحدث عن علاقة الشعر بالعالم الحديث ٠

٢ ـ وثانيها يتحدث عن الموقف الأدبى فى انجلترا عند نهاية الحرب العالمية الأولى ٠

٣ ـ وثالثها يتحدث عن الشاعر الانجليزى الكبير ت٠س٠اليوت ٠

٤ ـ ورابعها يتحدث عن الشاعر الامريكى الكبير ازراباوند ٠

٥ ـ وخامسها يتحدث عن الشاعر الانجليزى الكبير جرارد مانلى هوبكنز ٠

٦ ـ وسادسها يجمل نتائج البحث ٠

٧ ـ وسابعها يلقى « نظرة خلفية » على ما سبق ٠

ولعل خير وصف للكتاب هو ما يقوله المؤلف نفسه فى مقدمته : «ان المجسد هو أهم ما اهتم به ، أعنى أن أناقش من الزاوية النقديةمايبدو لى أوفر الأشياء حظا من الدلالة فى الشعر المعاصر » ٠ و « الدلالة » هنا يتحدد معناها بالتعميمات التى سأجازف باطلاقها ٠ وقد حاولت أن أحصر نفسى ـ بأقسى صرامة ممكنة ـ فى مجال النقد الأدبى ، ذاكرا أن الشعر انما يتألف من كلمات ٠ وعلى ذلك فقد طرحت جانبا كبيرا من القضايا المشوقة والمتصلة بموضوعى اتصالا واضحا وهى القضايا المتعلقة بحاضر الشعر ومستقبله والتى قد يتوقع القارىء أن يجد معالجة لها هنا راجيا أن

أترك بهذا التقشف أثرا أنقى . ان القارىء الذى يفتقد أيضا شعراء معينين كان يتوقع أن يجدهم هنا قد يشكو من أن معيار الدلالة عندى بالغ الصرامة . ولا رد لى على ذلك الا بأنى تعمدت أن أجعله صارما ، وان كنت لا أظن رغم ذلك أنى قد تركت كثيرا من الأعمال التى تكشف أية معايير جادة عن أهميتها » . هذا ما يقوله ليفيز عن كتابه ، فلنقرأ اذن فصله الأول .

٣ ـ الشعر .. والعالم الحديث :

« لا يحظى الشعر من اهتمام العالم الحديث بغير القليل . ولهذا لا نجد الا خاصة المثقفين الذين يعنيهم الشعر . ولا شك أن قدرا كبيرا جدا من النظم قد عرف طريقه الى الصحافة فى السنوات العشرين الأخيرة . وربما يتبادر الى أذهان البعض من غير المتخصصين أن ذلك يعتبر دليلا على وجود كل من الشعر والموهبة بمقدار عظيم . والحق أن هذا ما يفعله الهواة . وهم يزعمون ذلك ـ على الاقل ـ فى مبالغات صارخة باسم عصرنا . وقد كتب السيد ج . س . سكواير فى مقدمته لمختارات من الشعراء المحدثين يقول : « من العبث أن نطالب احدى النهضات الشعرية أن تطابق نموذجا ما ، ذلك أنه ثمة فروقا واضحة بين مختلف مظاهر الحركات الشعرية الانجليزية التى أسهمت بصورة رئيسيه فى تكوين شعرنا الخالد ... وعندما تذكر الأجيال التالية عصرنا الادبى على أنه العصر الذى أنجب خمسين رجلا كتبوا الشعر الغنائى فعاش أمدا من الزمن لما كان يتسم به من صدق ، وجمال .. فان هذه الذكرى لن يشوبها الاحتقار . وهذا ما دفعنى الى الاقتناع بكتابة هذه المقدمة » . كذلك كان السيد هارولد مونرو فى مقدمته لشعر القرن العشرين ، متواضعا من زاوية ، ومبالغا من الزاوية الاخرى ، حين قال :

« هل هى مرحلة عظيمة للغاية ، أم انها بالغة الضآلة ؟ فليجب على ذلك من يستطيع . وقد أجابنى أحد أولئك الذين كنت أتحدث اليهم قائلا : انهم جميعا اناس شاعريون ، ولكنهم ليسوا شعراء ، من سيقرأ لهم بعد قرن من الزمان ؟ فأجبت : انهم من الكثرة بحيث يمكن أن نراهم بعد قرن ، كشاعر واحد مركب ، فلربما ينقذ الزمان خمسمائة قصيدة ممتازة من بين انتاج مائة شاعر ليسوا من الكبار ، ولكنهم مع هذا يستحقون تقديرنا بعد قرن » .

وما هذه الادعاءات الا من علامات الضعف الذى يحاولون انكاره .

ذلك أننا لا نسمع بمثلها الا فى عصر حرم من المستويات العالية التى تتبلور فى تيارات جادة ، كما حرم من التقاليد الحية للشعر ، ومن جمهور المتلقين المدرب بعناية على الاهتمام العميق • فما من أحد يستطيع أن يهتم بوعى وعمق بكل ما يقدم اليه من نظم ، الى أن يعاد تنقيحه وتقديمه كزهرة جميلة من الشعر الحديث • فالجزء الاعظم منه ليس بشعا كالموتى ، وانما هو لم يولد قط • فالكلمات المستلقية فى صفوف مرتبة على الصفحة بلا جذور : ان كاتبها نفسه لا يستطيع ان يمنحها من اهتمامه الا الاحاسيس السطحية العابرة . حتى ذلك الشعر الاصيل الذى تحتويه مجموعات الشعر الحديث ، يؤكد – كما وكيفا – أن عصرنا الحاضر لا يرعى نمو الشعراء • ولعل دراسة الجزء الاخير من كتاب أوكسفورد للشعر الفكتورى تقودنا الى نتيجة مؤداها أن ثمة خطأ قد حدث فى الاربعين أو الخمسين عاما الاخيرة على الاقل •

ويبدو أنه من غير المحتمل أن عددا من الشعراء الاقوياء يختلفون من جيل الى جيل للدرجة الكبيرة التى يمكن أن نتصورها أو يقودنا التاريخ الادبى الى تصورها • وانما ينشأ الاختلاف وفقا لاختلاف الموهبة وطرائق استخدامها • وطريقة استخدام الموهبة فى كل عصر تحددها بصورة أكثر وضوحا ، المفاهيم السائدة عن « الشاعرية » ، وما يقابل ذلك من عادات وأساليب فنية ومعتقدات • هناك بالطبع ظروف أخرى ، اجتماعية واقتصادية ، وفلسفية ، وهكذا • ولكن دائرة تخصصى هى النقد الادبى ، ولهذا الزم نفسى حيال تلك الظروف الاخرى بما يتفق مع طبيعة الشاعر والناقد من حيث تخصصهما المباشر •

لكل عصر – اذن – مفاهيمه وتصوراته للشعر ، أى للموضوعات الشعرية أساسا ، وخامات الشعر، والاحوال الشعرية، وربما كان أكثرها فعالية ، مالم ينل منا اهتماما يذكر • فالمفاهيم التى انحدرت الينا من القرن الماضى ارسيت دعائمها فى مرحلة كبار الرومانتيكيين : ورد زورث وكوليردج وبيرون وشيلى وكيتس • ان نحاول تصنيف هؤلاء ، فان ذلك يعنى المغامرة باساءة تقديمهم • فالارجح أن غموضهم وعدم تحددهم هو السر الكامن وراء قوتهم • ولعلنا نستطيع أن نكتشف مبادئهم الباكرة فيما كتبه جوزيف وارتون تحت عنوان « مقال حول عبقرية وكتابات بوب » فى سنة ١٧٥٦ بصورة مفصلة عامدا الى تحدى الافكار السائدة ، ثم أصبح فيما بعد من المسلمات •

قال : يبدو أننا لا نتنبه بما فيه الكفاية الى الفروق القائمة بين

الانسان الحصيف ،والانسان المدرك ، والشـاعر الحقيقى • لقـد كان دن وسويفت بلا ريب من ذوى الحصافة والادراك • ولـكن ماذا تركا لنا من آثار في الشعر الخالص ؟ والسؤال الذى يبدد كل ما يمكن أن يتبقى لدينا من شك ، هو الذى نضعه هـكذا : ان التسامى والشجن همـا العصبان الرئيسيان لدى كل عبقرية شـعرية أصيلة ، فأين همـا فى شعر بوب ؟ ويستطرد وارتون في تصنيف الشعراء الانجليز قائلا : انني سأضع فى الصف الاول ، سبنسر وشكسبير وملتون • ان اختيارهذه المجموعة يحسم لنا بدقة كاملة وجهة نظر القرن التاسع عشر فى الخصـائص الشعرية • ونحن نذكر أن وارتون وضع دن فى مرتبة الصف الثالث • وقد قوبلت الفكرة بالمعارضة والتحدى حين اقترن اسم دن بوضع اسمى سبنسر وملتون جنبا الى جنب اسم شكسبير • وفى استطاعتنا أن نقتبس من ماتيو آرنولد ما يؤكد لنا أن هذا الرأى اضحى مقطوعا به ، ولا يقبل الجدل فى العصر الفيكتورى • وأدلة ارنولد أكثر قدرة على الاقناع لعفويتها ، ولأن أرنولد تخصص فى نقده لتقييم النظريات المعاصرة له حول فن الشعر •

• (وبالرغم من أن بوب ودرايدن قد مارسا النظم ، وعلى الرغم من أنهما ـ على وجهة ما ـ استاذان فى فن النظم ، الا أنهما معا ليسا من تراثنا فى النثر) (١) •

• (ان الفرق بين الشعر الاصيل وشعر كل من داريدن وبوب ، هو كمـا يلى : أن شعرهما يصوغه ويحتويه العقل ، بينما الشعر الاصيل تصوغه وتحتويه الروح) (٢) •

وهكذا يتفق رأى ارنولد مع رأى عصره المبتسر المتحامل أن لا يعترف بالشعر ما لم يكن مطابقا بصورة واضحة لشعر ملتون : بسيطا وحسيا وعاطفيا • فالشعر ـ كمـا يفترض ـ هو التعبـير المبـاشر عن العواطف السطحية ذات الاثر المحدود كأن تكون : رقيقة أو متوقدة ، وبشكل عام، عطوفة• (ما يزال عرفا ثابتا أن تأتى من المدرسة الى الجامعة دون أن تكون قد عرفت تماما ما هو الشعر) • فالحصافة والتحليل الذهنى وتأكيد دور عضلات الدماغ ليس لها مكان فى كتابة الشعر ، اللهم الا اعاقة القارىء عن التأثر «عاطفيا» أى منعه من الاستجابة الصحيحة للشعر (٣) .

---

(١) مقالات فى النقد ، الطبعة الثانية ، دراسة فى الشعر •

(٢) المصدر السابق ، توماس جراى •

(٣) الشعر ينبئك بأمور حدثت من بعيد ، وهو يخبرك بها فى لغة شريرة التركيز والثراء •

ويجب الالتفات الى أمر آخر يتعلق بما أعد في القرن التاسع عشر من « الخصائص الشعرية » • ونحن نعرفها اذا تأملنا القصائد القليلة التى تنال قدرا من سعة الانتشار، والتى أعدت نماذج لغيرها من القصائد مثل: « الحسناء التى لا ترحم » و « ماريانا » ، و « السيدة شارلوت » و« الآنسة المباركة » وقصيدة موريس« أغنية الحورية الى هيلاسى »وقصيدة أوشونيس « الحديقة المهجورة »• فمن هذه القصائد يتضح لنا أن شعر القرن التاسع عشر استحوذت عليه عملية خلق عالم من الاحلام (١)الى درجة جعلتها من صفاته المميزة (بالطبع ليس كل الشعر ولا كل الشعراء) ألم تدفع شاعرا صغيرا مثل أوشونيس لم يكن لديه شيئا خاصا يقوله ، أن تتحرك رغبته فى كتابة الشعر ، وحينئذ يكتب هكذا :

« نحن صناع الموسيقى

« ونحن الحالمون بالاحلام

« نعجب بأمواج البحر العاتية

« ونجلس على شواطىء الانهار المهجورة

« من خسروا العالم ومن رفضوه

« أولئك الذين يضىء لهم نور القمر الشاحب » •

فالانشغال الذى كان مجرد عادة ، أمسى عاملا مسيطرا على عملية انتظام الافكار والمواقف والعواطف التى تتكون منها جميعا « الخصائص الشعرية » للقرن التاسع عشر ، والتى كثيرا ما نلاحظ وجودها الى الآن بالرغم من عدم الاعتراف العلنى بها ، ولا حتى اضمارها بصورة مقصودة• تأمل مثلا السونيتا التى كتبها لانج بعنوان « الاوديسا » • وكان لانج (ولد فى سنة ١٨٤٤) مثقفا ذواقة ، ذا احساس باللغة ، ورغبة فى أن يكتب الشعر — ولديه كل الصفات المطلوبة فى الشاعر — فيما عدا الصفة الأساسية : وهى الشعور العميق بالحاجة الى أن يوصل شيئا — على درجة عالية من الخصوصية — الى الآخرين . وتعد سونيتا الاوديسة من أكثر الأعمال التى تشبهها فى القيمة ، تشويقا ، وهى مثبتة فى كتاب أكسفورد للنظم الانجليزى . انها توضح بدقة سمات ذلك النوع من الاشياء التى يسميها المثقفون فى أواخر القرن التاسع عشر ، شعرا :

---

(١) اشارة من اليوت فى مقاله حول جون درايدن •

كانسان استلقى فى مكان مرهق

« مخدر بأغنية الحورية الساحرة وخمرها ، فى الحدائق القريبة من سياج الالهة بروسيربابين حيث تلك الجزر الايجيبية التى نسيت أرض القارة

ومزامير الحب الخافتة وحدها تشكو

وأشباح المحبين الشاحبين وحدها تذوب أسى

هكذا يسعد الانسان أن يعرف طعم الدموع

كالملح فوق شفتيه ، يصفعه الهواء مرة أخرى

سعيدا بأغنيات الاحاديث الجديدة

يستدير الرجال فيرون النجوم ويشعرون بالحرية

وتزمجر الرياح عبر سدود الزهر الكثيفة

وخلال موسيقى الساعات الواهنة

يسمعون شيئا كصوت المحيط على الشاطىء الغربى

هو رعد الاوديسا وفورانها » ٠

هذه وثيقة نموذجية للغاية ٠ ولنبدأ أولا بالجو العام للمقطوعة الذى ينتمى كما تعلمنا الى التسعينات من القرن الماضى ، فليس من الشاذ أو المستغرب أن يبعث سوينبرن فى أذهاننا بقوة ايحاء «الحدائق القريبة من سياج بروسيربابين» و «مزامير الحب الخافتة» و «سدود الزهر الكثيفة» ٠٠ الخ ٠ كما يبعث موريس فى أذهاننا موحيا الينا بتآلف عام مع الشعراء السابقين على روفائيل ٠

وأيضا يجب أن نتوقع من شاعر فيكتورى صغير أن يشعرنا بقوة الوجود الطاغى لتينسون ٠ ومن الطبيعى تماما عندما يريد « لانج » أن يهرب من موسيقى الساعات الواهنة الى الهواء الطلق الرحيب عند الشط الغربى ، أن يلجأ الى ماتيو ارنولد ٠ ولكنه بالرغم من نيته الصريحة أن ينتهى فى الهواء الطلق الرحيب ، وبالرغم من النجاح الذى ناله بدقات طبول الختام التقليدية (كما يقول النقاد) فان موسيقى الساعات الواهنة هى التى تسود قصيدته :

نحن صناع الموسيقى

ونحن الحالمون بالاحلام

فاذا كنا نحلم بهوميروس ، ولو فى اليقظة ، فانها تظل أحلاما . هناك أيضا فى القصيدة بعث آخر لكيتس الذى كتب « الحسناء التى لا ترحم » (فأشباح المحبين الشاحبين وحدها تذوب أسى) تعد من عيون الخصائص الشعرية للقرن التاسع عشر .

ومثل هذه التصورات والعادات والتقاليد لا تتضح فى أعمال صغار الشعراء وتجاربهم الفنية وحسب ، ولكنها تباشر تأثيرا حاسما على المواهب الاصيلة . فالشعر فى كل عصر يميل الى أن يضع لنفسه حدودا هى الافكار التى تكون فى أساسها شعرية والتى اذا تغيرت الظروف التى ولدتها وأوجدتها تصبح حجابا يحول دون الشاعر وخاماته الكبيرة القيمة . وهى الخامات ذات الاهمية بالنسبة للعقول الحساسة المتكفية مع عصرها وخاماتها ، أو فى عبارة أخرى ان العقول الحساسة المتكيفة تحجب عن الشعر . فالشعر يستمد أهميته من نوع الشاعر من حيث أنه أكثر امتلاء بالحياة من الناس الآخرين ، أى أنه أكثر أبناء جيله امتلاء بالحياة . فهو فى زمنه قد وصل الى نقطة الوعى التام بالجنس البشرى ، (النقطة التى عندها يكشف النمو العقلى عن نفسه كما يقول ى.م. ريتشاردز) (١) ففى كل عصر لا تدرك امكانيات التجربة الانسانية الا اقلية قليلة . والشاعر ذو الوزن انما يستمد اهميته من انتسابه الى هذه الاقلية (وبالطبع ايضا ، لانه يملك القدرة على التوصيل الى غيره) . حقا ، انه لا يمكن التفرقة بين قدرة الشاعر على التجربة ، وقدرته على التوصيل ، وعلة ذلك ليست فى أننا لا نعرف احداهما بغير الاخرى ، ولكن لان قدرة الشاعر على جعل الكلمات تعبر عما يشعر به لا تنفصل عن وعيه بما يشعر به ، فهو فى العادة مرهف الحس ، واع ، اكثر اخلاصا ، أصدق مع نفسه ، هو اكثر شخصانية من الانسان العادى . انه يعلم بما يشعر به وما يرغب فيه . انه شاعر لأن اهتمامه بالتجربة لا ينفصل عن اهتمامه بالكلمات. وما تعوده من السعى الى شحذ وعيه بأساليب الشعور عن طريق استدعاء الكلمات واستخدامها جعل هذه الكلمات تكتسب القدرة على التوصيل . والشعر قادر على توصيل الجوهر الحقيقى للتجربة بحذق

---

(١) مبادىء النقد الادبى ص ٦١

ودقة تعجز عنها الوسائل الاخرى . ولكن اذا فقد الشعر صلته بالادراك للزمن والعصر ، فقد كثيرا من أهميته واصبح متخلفا من ناحية الادراك المرهف . وهذا معناه أنه من المستحيل اقناع احد بأهمية الشعر ، ان لم يكن مقتنعا من نفسه بذلك . وأنه لما يرثى له حقا أن يصبح الشعر غير مثير للاهتمام الذهنى على هذا النطاق الواسع . ويجب أن يكون واضحا الآن خبث تقاليد القرن التاسع عشر عن « الخصائص الشعرية » . فخلف هذه التقاليد يكمن الاحترام والتقدير لما حققته الرومانتيكية ، وتأكيد ما لقيته من نجاح شعرى لا ريب فيه . الا أنه ، لما تغير الوضع وانحرف مجال الاهتمام بالنسبة للادراك البالغ المرهف الحس ، ازداد الميل تدريجيا الى التدخل بين هذا الادراك وبين اهتماماته الرئيسية . وأصبح من الواضح عجز هذا الادراك عن أخذ احلام اليقظة على نحو جاد . ذلك أن التحرر مما يلازم الانسان من معتقدات وأساليب فنية ليس بالسهولة التى قد تخطر على البال . تماما كما أن التخلص من العادات والتقاليد الاخرى التى سبقت الاشارة اليها أشق وأصعب ، بل ربما كانت تلك التقاليد معوقة مثل غيرها من الاشياء .

فكان لابد للانسان البالغ المرهف الحس فى القرن التاسع عشر أن ينشغل بالخلفية الثقافية المتغيرة ، ويجد اهتماماته الاساسية غير قابلة للانفصال عن العالم الحديث . وفى ذلك حاول تينسون أقصى ما يستطيع . غير أنه على الرغم من تلميحاته الكثيرة العلمية (اذ كانت تقوم على افتراضات علمية سليمة) فان اهتماماته الذهنية (ولسنا فى حاجة الى مناقشة قيمتها) ، كانت ذات أثر ضعيف فى نجاح اشعاره، الامر الذى يتفق مع قيمة « الخصائص الشعرية » التى ذكرناها قبلا. والحقيقة أنه لا يمكننا أن نذكر مثلا توضيحيا أفضل من ذلك . فان أرضاء تينسون لطموحه كان يتطلب ادراكا أكثر دقة ، ونبوغا فطريا أصيلا أقوى وأوضح ، وشجاعة وقوة أعظم ، مما توفر لديه . فهو قد يصارع جادا مشكلات العصر ، ولكن العادات والمعتقدات والاساليب الفنية التى وجدها مناسبة لطبيعته ، ليست هى عادات ومعتقدات وأساليب الشاعر الذى يستطيع ان يعرض نفسه للانطلاق الى عنف وقسوة المناخ المعاصر له ، وهو فى هذا يعد نموذجا لغيره . فقد كان من الممكن لشعراء المرحلة الرومانتيكية أن يؤمنوا بأن الدوافع التى تحرك أشعارهم وتبعث فيها الحياة هى القوى التى تحرك الدنيا ، أو التى قد تحركها . على أن الشعر الفيكتورى يعترف اعترافا ضمنيا بأن

هاتين الاغنيتين تصل فى أهميتهما ودلالتهما الى الدرجة التى تجعل ايراد جملة أو اثنتين منها كافيا لانهاء هذه المناقشة :

بعيدا ، بعيدا عن هنا

ينتهى الادرياتيك الى خليج دافىء

هناك يعيشان هذان الاثنان فى ادغال دالماسيا

.... لكنهما انجرفا بعيدا بعيدا

وطريقة أرنولد فى الهروب تميزه عن أقرانه أساسا فى استرساله الهادىء المتأمل فى أحلام يقظته،ففى قصيدته عن الريف الانجليزى يتحدث حديثه فى عزلة المثقف Scholar Gypsi's عن الحياة الحديثة بتسرعها المريض وأهدافها المبعثرة . وحتى القصائد التى لا تدخل بطبيعتها فى باب الهروب ترى العاطفة فيها لها نفس البراءة المهذبة التى نراها عنده دائما ، نفس الحلاوة والجدية الصافية حتى ليصعب على الانسان أن يفترض فى الكاتب وصمة عشق الدنيويات Philistimes . كلا ، فان ماتيوارنولد لم يكن مؤهلا لا كناقد ولا كشاعر لان يعطى الشعر الانجليزى اتجاها جديدا • ذلك أنه عندما تنبأ بأن الشعر سوف يحتل تدريجيا أكثر وأكثر مكانة الدين ــ مدافعا عن وجوب ذلك ــ انما قصد شيئا آخر مختلفا كل الاختلاف عن الاغراق فى عبادة الجمال : طقوسية ، مكبوتة ، حسية ، مجذوبة ، وانسحاب من الدنيا الملوثة الى فن رائع يميل الى الزهد والنسك والتبتل . وهذا وحده يصف فى حياد كامل مدى التطور من السابقين على الرفائيليين وسوينبرن الى باتروواوسكاروايلد ، الى سنوات التسعينات من القرن الماضى .

وقد نتساءل : اين يأتى براونج فى هذه التعميمات ، ا ذانه من الصعب للغاية وصف شعره بالانسحاب . انه شعر تملكه الدنيا التى عاش فيها براوننج الذى يبدو أنه عاش سعيدا فى العالم الفيكتورى من غير أن يعانى احساسا بعدم التوافق . فهل كان السبب المباشر لذلك هو بعض الصفات التى تزكى هذا الشاعر ؟ مع العلم بأن الشاعر اذا حرم من بعض أنواع القوة والسلطة ، فان ذلك يكون أفضل له . ومن الواضح أن براوننج كان يستطيع أن يصبح أكثر حساسية وادراكا وذكاء لو أنه كان أقل قوة . لا شك انه نقل اهتماماته فى الحياة الى شعره . ولكنها ــ كما نرى ــ ليست اهتمامات الادراك الناضج المرهف الحس ، فهو لم يكن فى حاجة للانسحاب الى عالم الاحلام ، اذ استطاع

الدنيا الكائنة من سماتها أنها معادية ، مقاومة ، مناهضة ، غير شعرية ، وأنه لاقيمة لاى احتجاج باستثناء احتجاج واحد هو الانسحاب .

والمقارنة بين الفقرات التى تحتمل المقارنة من اشعار تينسون وكيتس توحى على الفور بأن كيتس الذى يبدو لاول وهلة وكأنه (١) يرفض المقارنة العامة ، يمكن أن يخضع لها . ومنها يبدو تينسون أديبا سكندريا وزميلا كبيرا معاصرا للشعراء السابقين على روفائيل . وقد أجيد عرض حالته فى « قصر الفن » : فالقيمة الاخلاقية الواضحة فى هذه القصيدة تبين أن الانسحاب لا يفيد ، وعندئذ ينهار فن تينسون على عتبة الاخلاقيات : فالشعر ينتسب الى القصر . والفن السابق على روفائيل قد انسحب بصراحة . والتشبيه المناسب قد يستعصى بشىء مبهور ، وليس هذا فحسب ، ولكنه طقوسى ومجذوب أيضا . ان سوينبرن يغنى للحرية والثورة ، الا انه من الصعب أن أوضح الفرق الذى اشرت اليه توضيحا قويا الا اذا قارنت سوينبرن بشيللى .

اما اسباب هذا النزوع الغريب الى دنيا أخرى كتلك التى نجدها فى الشعر الفيكتورى فتوضحها ملاحظة ماتيوارنولد المتكررة واشاراته الى :

هذا الوباء الغريب : الحياة الحديثة

بتسرعها المريض ، وأهدافها المبعثرة

ورءوسها المثقلة ، وقلوبها المشلولة

واشاراته الى هذا العصر الذى :

قيد

ارواحنا فى دورة مخدرة

وكذلك :

هذا الزمن الحديدى

للشكوك والجدل والتشتت والخوف .

الصراحة التى تسم هذا الاعتراف الواضح ، تميزارنولد عن زملائه الشعراء ، ولكنها ليست كافية لتكون « النقد الشعرى للحياة »

(١) لاحاجة بنا الى الاصرار على الايضاح المسهب ، ومبررات كيتس لهذا الايضاح

الذى كان يبتغيه . فوآسفاه ! أصبح الماضى غير صـالح للحـاضر ، والمستقبل الذى لم يولد بعد ، واستجابة ارنولد للحاضر لا تختلف فى جوهرها عن استجابة زملائه . اذ مهما كانت أسباب تقديره لاشعار وردزروث والاغريق باعتبارها ضوابط للشعر ، يتضح لنا فى الاغلب أنه يرددها باعتبارها وسيلة للهرب الى « نضارة الحياة الاولى » .

والحق ان ما يدين به لوردزورث (١) لا يمكن فصله عما يدين به لكوليردج ، وعلاقته بهذين الاثنين هى من نوع علاقة تينسون بكوليردج وكيتس . واذا لاحظنا علاقة قصيدة سهراب ، ورستم — على سبيل المثال — بقصيدة « الملاك العقيم » تكونت لدينا فكرة طيبة عن علاقة ارنولد بالحقبة الرومانتيكية بشكل عام . فهو يستلهم منها بنفس الطريقة التى يستلهم بها تينسون والسابقون على روفائيل . هذه النقطة السابقة جديرة بأن نركز عليها . ذلك لانه كان يهـدف بلا ادنى شك لأن يكون شاعرا مغايرا لمعاصريه من الشعراء . ولعل شهادته العفوية غير المقصودة عن قوة نفوذ الجو المسيطر والعقـائد السائدة تبدو اكثر وضوحا فى شعره عنها فى نقـده . ولست أعنى اشعاره الرومانتيكية الصريحة بقدر ما اعنى اعمالا اخـرى من طراز « ليلة صيف » التى يبدى فيها اهتماما سافرا ، « بهذا الوباء الغريب، الحياة الحديثة » . باستثناء تلك الجزئية فان عبارات « الحياة الحديثة » و « تسرعها المريض » و « أهدافها المبعثرة » و « رأسها المثقل » مقلقة لديه ، اللهم الا بحسبانها استجابة جلية انتهزها ليعبر بها عن كآبتـه التأملية الرقيقة . فهذه العبارات لا يمكن أن توجدها غير عبقرية من مستوى عبقرية جيراردمانلى هوبكنز ، عبقرية تظهر فيها أصـالة الصنعة الفنية غير منفصلة عن الاستعداد الذهنى النادر ، ورهافة الاحساس، والروح التى تبشر بها هذه العبقرية ، فارنولد — وليس ثمة ما يدعونا الى القول بأنه كانت تنقصه الارادة أو الادراك أو القدرة الفنية — ينسحب من « هذا المكان غير المتجانس ، هـذه الحيـاة الانسانية » الى التحولات والتكوينات التى يخلقها ضوء القمر ، فاذا الزمن الحديدى يذوب ويصبح عاطفة منغمة زاخرة بالشوق . فالسبب الذى جعل عصارة الحيـاة تتدفق فجأة فى اغنيتى كاليكليز فى « أمبروكلير فوق أتنا » واحد هو

(١) وحول وردزورث يقول اننا نستطيع استثناء وردزورث لانه استطاع أن ينحت لنفسه روحا حديثة (عن مقالات فى النقد — الطبعة الاولى — «هنريك هاينة» ..)

أن يكون ساذجا رومانتيكيا فى حبه ، وقد حققه فى اليقظة . وان كان قد عاش فى العالم الفيكتورى فانه فعل ذلك كما يعيش الرجل المتوسط الحسية والشهوة ، غير شاعر بالتناقض وعدم التوافق ، لانها بالنسبة له غير موجودة ، أو على الاصح موجودة بالقدر الذى يبهجه ، ويعطيه احساسا مبهما بالحيوية الجسدية . ومن الممكن اعتباره شاعرا فيلسوفا أو شاعرا نفسيا ، على أن تفهم ذلك بمعنى أن يمتزج الادراك بمتعة ونشاط بعض عضلات المخ الاكثر غلظة وبلادة . انه كشاعر ، لا ينشغل الا بالانفعالات والعواطف البسيطة فحسب ، والتجاعيد المميزة لظاهره الخارجى هى مجرد تجاعيد سطحية وليست تعبيرا عن حساسية مركبة . ومع ذلك فالقوة التى جعلت براونتج ينفصل عن تيار العادات الشعرية قوة ذات وزن حقا . ولو أن استخدامه للتشبيهات الشعرية كان ألطف واجمل لاصبحت ذات قيمة كبيرة للشعراء التالين له . وفى أواخر القرن اكتشف باوند أن هذه التشبيهات تستحق الدراسة . الا أن ما كان عليه براونتج من تخلف فى عقله وقلبه جعله هو ومن شابهه عاجزين عن امدادنا بالدافع والمحرك اللازم لاعادة الادراك الناضج الى الشعر .

أما عن ميريديث فاستطيع أن أرد على القائل بأنى لم آخذه فى الاعتبار ، بأن الحب « الحديث » يبدو لى انتاجا براقا لذكاء غير عادى، غير انه سوقى يعيش على الانفعالات الرخيصة . وتقتصر فائدته بالنسبة للشعراء التالين له على سبيل التحذير فحسب .

وكلما استرسلنا فى « كتاب أوكسفورد » وضح أمامنا أن هذه الحقبة من الزمن لم تستخدم مواهبها الى أقصى حد ممكن فى طاقاتها. فمن كان يستطيع أن يتبين فى اشعار وليام موريس مثلا ، انه كان اكثر رجال عصره ثراء فى تعدد أعماقه ونشاطه وأصالته ؟ وانه كان « قوة » تتمكن من الصدام ، وتتلاطم بشكل حاسم فى دنيا الواقع العملى ؟ وانه احتفظ بالشعر لأحلام يقظته ؟

واذا تصفحنا أى مجموعة شعرية تضم شعرا من السنوات الخمسين الاخيرة استحال علينا الشك فى أن العقول الممتازة التى كان يجب أن تتجه الى الشعر قد انصرفت عنه الى سواه ، اذ من الصعب أن نجد تفسيرا غير هذا للعقم فى المواهب الاصيلة على اختلاف اشكالها ودرجاتها . وعندما تكشف موهبة أصيلة عن نفسها ، وان كانت من مستوى منخفض فانها تكون قادرة على أن تمارس قدرا من التأثير .

وذلك كما فى حالة وسمان وروبرت بروك . وكتاب الاشعار «الجورجية» يفيض بصورة أو بأخرى ، بثناء غير مقصود على هذين الشـاعرين ، والحق أن منطق هذين الشـــاعرين قد كيف ــ الى درجة كبيرة ــ وصية الفيـكتوريين التى تركوها فى عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم مع العصر الحديث . ولكنها بقيت فى جوهرها كما هى على ما يظهر لى من تصفحى لديوان الشعر النموذجى « مختارات من الشعر الحديث » اسكواير . وهذا التكيف العصرى يفصح عن نفسه فى رقة لطيفة فى أكثر الاحيان ، فقد اصبحت الثقة العاطفية ذات القدرة والحيوية مفتقدة ، وغدت دراسات الجورجيين أكثر هدوءا وتواضعا ، وما سايرها من تحرر فى الاســاليب الفنية أخذ شـكل الصفة الحرفية غير الثابتة ، المحلولة ، المتوالية .

فان يبدأ الشعر بداية جديدة فى مثل هذه الظروف ، أمر قريب من اليأس التام . اذ من السهل ترديد ما قيل مرارا عن ضرورة تأقلم الشعر مع الحياة الحديثة ، ومع هذا لا يتحقق شىء من ذلك مادامت مثل هذه التعميمات لا تفهم فى تفصيلاتها . أى أن اختراع الاساليب الفنية الجديدة ــ فى مرحلة أصبحت العقائد السارية فيها لا تصلح لأى شىء حتى اذا كان الشىء مجرد مقدمة أ وبداية ــ يعد أكبر من اية موهبة (اللهم الا اذا كانت عظيمة واصيلة الى درجة خارقة للعادة) . ذلك أن العادات السائدة تخلق جوا معينا ، من العسير أن يهرب منه أحد . ويقول سكواير فى الاوبزرفر فى معرض حديثه وتقديمه لديوان الشاعر لوربيت ــ واسم الديوان « العهد الجديد للجمال » ــ (.. وقد قام هذا الشاعر القديم بتحقيق نجاح لم يبزه فيه من تلاه من الشعراء. فبفضل شجاعته واخلاصه وصدقه الطبيعى وايمانه بوظيفة الشـعر استنبط وسيلة تمكن بها تجنب التفاهة والبلادة وأن يدخل الى نطاق القصيدة كل احساساته ومعرفته وتأملاته واهتماماته وآماله ومخاوفه. وقد اصبحنا ــ على مر الاجيال وبسبب رد فعل الجمال ضد العـالم العلمى الصناعى المادى الى اقصى درجة ــ نألف ونتقبل الفكرة القائلة بأن بعض الاشياء « ليست شعرية » ، وأن الشاعر يستطيع أن يتكلم عن وردة ، ولا يستطيع أن يتكلم عن رولزرايس ، وأن الشعر ملجأ وليس هجوما ، وأن الشاعر لاجىء مرهف الحس ، وليس انسانا يواجه الحياة كلها وينفخ فى النفير بالنداء الى بنى جنسه الخرس المضطربين).

وقد تبدو الجملة الاولى كأنها متمشية مع روح هذا المقال بالرغم

من أن جملة « يدخل الى نطاق القصيدة » يجب أن تضعنا فى جانب الحذر . اما الجملة التى تليها « لقد اصبحنا نألف ونتقبل الفكرة القائلة بأن بعض الاشياء ليست شعرية » فتعليقنا عليها هو : « بل الامر أسوأ من ذلك. فقد اعتدنا تصور أن بعض الاشياء (شعرية) مثل الزهور والفجر والندى والطيور والحب ، وكل ما هو عتيق من أسماء جهات الريف » . اما أن « الشاعر يستطيع أن يتكلم عن وردة وليس عن « رولزرايس » » . فأمر يثير الرعب . كما أن « الشعر ملجأ وليس هجوما ، والشاعر لاجىء مرهف الحس وليس انسانا يواجه الحياة كلها وينفخ فى النفير بالنداء » فكل هذا ردىء . والواضح الى الآن أن الناقد انما يحاول أن يصحح فهما خاطئا بأن يقلبه راسا على عقب ، لاننا الآن لا نجد بدرا يجعلنا نطلب من الشعر أن يكون هجوما أو ملجأ ، والحق انه من غير المحتمل أن تكون لشاعر عصرى مرموق طبيعة نافخ النفير بأية صورة من الصور ، ان تلك الفقرة تفصح عن سوء فهم شامل للطريقة التى يمكن أن تظهر بها حداثة القصيدة الشعرية ، اذ لا يتم ذلك بالحديث عن الاشياء العصرية ، أو أجهزة المدينة العصرية ، أو بأن تصبح موضوعات الشعر عصرية . فان دخلت الرولزرايس الى الشعر بشكل ملحوظ جاز أن يتم ذلك بالطريقة التى افترضها اليوت عندما قال انه من المحتمل أن يتأثر الادراك العصرى للايقاع ، بجهاز الاحتراق الداخلى . وعلى أية حال ، فان كل مانستطيع ان نلح فى طلبه من الشاعر اليوم هو أن يظهر من نفسه ما يبين انه قد عاش حياة مليئة فى أيامنا ، بحيث تكون الشواهد على ذلك من صميم نسيج شعره .

كتب الفريد نوابيس — ولعله مازال يكتب — عملا شعريا كبيرا هو « حملة المشاعل » . وقد اكتفيت بلمحات قليلة خلاله ليتضح عدم أهميته كعمل شعرى ، فمثل هذا العمل يجب أن يبرر نفسه ويكسبها حق الوجود من صميم نسيج ابياته الشعرية ، بالجدة فى النغم ، والصور التى لا يمكن أن نخطئها ، واحساساته غير المتبدلة . ولكن اشعار نوابيس هى من تلك الاشعار التى يستطيع أن يتعلم كتابتها كل انسان لديه احساس باللغة ومعرفة وثيقة بشعراء الماضى .

وقصيدة لورنس بينيون « ساحرات البحر » تشبه قصيدة نوابيس وان كانت أكثر منها عمقا ، فهى من روح الانسان المتسائلة . هذه القصيدة هى الاخرى مرفوضة من ميدان الشعر لنفس الاسباب.

وقد لقيت هذه القصيدة قبولا لما فيها من الاساليب الفنية التى توضح بصورة ما مهارة حرفية . ولكن الاسلوب الفنى الوحيد القيم هو الذى يضطر الكلمات لان تعبر عن طريقة احساس موغلة فى ذاتيتها الى درجة تدفع القارىء للاستجابة الشعرية ، غير أنه يستجيب بطريقة واضحة المعالم ، شديدة الخصوصية ، لا تستطيع كثرة تداول كتاب أوكسفورد أن تجعلها مألوفة ومبتذلة . ذلك ان ابتداع الاساليب الفنية المتسعة مع طرق الاحساس أو اشكال التجارب عند البالغين من ذوى الحس المرهف ، أمر بالغ الصعوبة ، وصعوبته تجعله يبدو أمرا مستحيلا . والتوفيق فيه احدى المرات ، يجعله جائزا ممكنا بعد ذلك ، اذ يصبح أقل صعوبة . هذه هى الاهمية الخاصة باليوت ، فعلى الرغم مما فى نظامه « وطقوسه» من استعلاء كبير له طابع الحتمية فانه ليس السبب فيما يكنه الشباب من احترام لاليوت . فان الامتياز العقلى النادر الذى يتمتع به اليوت مكنه من أن يحل المشاكل التى واجهته كشاعر ، وبذلك حقق ما هو أكثر من حل المشاكل التى واجهته . وقد اكتسب تأثيرا ذا فاعلية كبيرة لانه ناقد وشاعر ، معا . فشعره ونقده يقوى كل منهما الآخر ويدعمه . واليه يعود الفضل بصورة رئيسية فى أن كلا من الشاعر الجاد والناقد الجاد ، أصبحا اليوم قادرين على ادراك وجوب تطور الشعر الانجليزى فى المستقبل — ان تحقق ذلك — فى اتجاه آخر غير الاتجاه الذى يمتد من الرومانتيكيين عبر تينسون وقصيدة «سوينبرن» ضبى شروبشاير وروبرت بروك . ان اليوت صنع بداية جديدة . وأسس دعائم احتمالات واتجاهات ، جديدة » .

***

وفى المجتمعات الاشتراكية ، لهم آراء تختلف مع آراء زملائهم من نقاد الغرب ، آراء جديدة تتسم بالمرونة والرحابة والعمق ، انقل بعضا منها مما جاء فى مجلة « الادب السوفيتى » (عدد ١٢ — سنة ١٩٦٦) .

٤ — تطورات جديدة فى النقد الاشتراكى :

كتب ليونيد نوفتشنكو تحت عنوان « تطورات أكثر جراة فى الواقعية الاشتراكية » يقول « لقد آن الاوان لأن نطرح على نطاق واسع التساؤلات الخاصة بالعناصر الجديدة التى يتم اكتشافها أثناء عملية الخلق الفنى ، وينبغى اضافتها الى نظرية الواقعية الاشتراكية حتى تزداد ثراء فى المرحلة الراهنة . فمن المؤكد تماما أنه قد ولدت ظواهر جديدة مع تقدم المجتمع السوفيتى ، اقتصاديا واجتماعيا ، وبالتالى

فلابد لهذا التقدم من أن ينعكس على « الانسان » السوفيتى وحينئذ ليس أمام « الفن » الا أن يحترم هذا التغير والتطور فيقدم من الجديد ما يوازى التغيرات المادية ويرتفع الى مستواها — فى مجاله النوعى المحدد — اذا لم يتجاوزها الى مكان القيادة الحقة ، القيادة الفكرية للوجدان .

ولا شك أن معرفة الواقع الموضوعى والقوانين الاساسية للتطور من المصادر الهامة لخلق فنى أصيل يتسم بكل صفات الانسان السوفيتى وهو يصارع من اجل بناء مجتمعه على نسق لم يكن موجودا من قبل. ولعله من المفيد القول بأن التجربة العالمية للآداب الواقعية الاشتراكية تؤكد « تعدد السبل » الى بناء أدب واقعى اشتراكى ، فليست هناك مواصفات محددة تحديدا مسبقا ، بمقتضاها يتحتم على الفنان أن يبدع جماليا ، وانما هناك روح كل شعب وتراثه الذى يختلف موضوعيا عن تراث وروح أى شعب آخر . انها ليست الخصائص القومية وحدها التى تميز أدبا عن آخر ، وانما الجذور التاريخية والحضارية هى التى تفرق — وتجمع فى نفس الوقت — بين الشعب والآخر . أى أن الجانب الانسانى العام يشكل عنصرا ما فى هذا الادب أو ذاك . ولكن الجانب المحلى الخاص يشكل عنصرا هاما للغاية وبواسطته يشق أدب كل بلد طريقه الخاص الى الانسانية . والواقعية الاشتراكية لا تعتدى على محلية الادب ، أو انسانيته ، ولكنها تضىء الزاوية الفكرية التى ينبغى للفنان الاشتراكى أن يلتزم بها . بعد هذا ، ليس للواقعية الاشتراكية أية سلطات جمالية يخضع لها الفن . لأن التقاليد الجمالية من العناصر التراثية تتسرب الى البناء الفنى من الارض المحلية سواء بوعى من الفنان أو بغير وعى .

بل اننى أذهب الى بعيد واقول أن الواقعية الاشتراكية ليست لها سلطات فكرية على الفنان الا فى حدود المنهج العام . لان مشكلات كل مجتمع على حدة هى التى تضيف الى الخطوط العامة للمنهج تفاصيله الدقيقة وملامحه الذاتية . ومن هذه المشكلات المحلية يتكون الوجه الآخر للعمل الفنى : المضمون . ومعنى هذا بالدقة أن الواقعية الاشتراكية ليست قالبا فكريا جاهزا على الفنان والاديب ان يصب فيه مواد البناء ، وخاماته فحسب .

انني أشير الى تشيكوسلوفاكيا وبولندا كمثال لما كتب أدؤهما من أدب ثورى وفن تقدمى فيما بين الحربين ، فلا شك أن هذا الادب وذاك الفن ، هو الذى يمد الآن ما يكتبه الادباء البولنديون والتشيك المعاصرون بماء الحياة . أى أن التراث الادبى والفنى لكلا البلدين قد اسهم فى تطوير الادب الاشتراكى لكل منهما » .

وتحت عنوان « نحو تحليل رشيد » كتب ايجور تشيرنوتسان مقالا حول العلاقة بين النقد والحياة ، جاء فيه : « لا سبيل الى انكار ما طرأ على حقل النقد والدراسات الادبية من تغيرات عميقة فى تناول موضوعات الفن والجمال وعلاقتهما بالواقع الاجتماعى . على أن اتساع الهوة بين النقد والحياة من ناحية ، وبين النقاد والقراء من ناحية اخرى ليس مرجعه ما يشاع عن تعقيد اللغة النقدية ، أو تعالى الناقد على قرائه ، وانما مرجعه هو أن النقد ما يزال واقفا على أعتاب العموميات الشديدة لا يلج أبواب التفاصيل التى عانى فى خلقها الفنان . تلك هى القضية « معايشة العمل الفنى من الداخل » كمجموعة من العلاقات الجمالية والقيم الاجتماعية معا دون الانشغال بمحاولة التصنيف الاكاديمى ، أو ملء الخانات المعدة سلفا ، أو الحديث المعاد حول وظيفة الادب . اننا بغير شك كنا فى حاجة ماسة الى ترسيخ هذه المفاهيم « العامة » فيما مضى ، ولكننا الآن بحاجة أكثر الى « الدخول فى الموضوع » ، والموضوع يتلخص فى نقطتين ابتذلهما علم الجمال البرجوازى وهما : لحظة الخلق ، ولحظة التذوق . اننا نريد اعادة اكتشاف هاتين المنطقتين فى ضوء أسس جديدة لعلم الجمال الاشتراكى المتطور،وفى ضوء النقد الواقعى الذى أرسى دعائمه فى بلادنا الديمقراطيون الثوريون الذين ربطوا بين الادب والحياة ربطا عميقا .

ان الشخصية الايجابية فى الادب — مثلا — هى بلا ريب الشخصية ذات القدرة البالغة فى التأثير على القارىء . ولكن هذه ليست قاعدة عامة ، لانه لن نستطيع أن نكتشف « القدرة » والتأثير بمقولات قديمة اكتشفها الاولون فى ضوء خبرتهم الخاصة . نحن ايضا ، والاجيال الجديدة معنا ، لها تجربتها الخاصة التى ينبغى اكتشاف أبعادها المختلفة ، كيف يتأثرون وكيف يؤثرون ؟ هذه الابعاد الجديدة هى التى تصوغ معنى الشخصية فى الفن ، ايجابية كانت أو سلبية ، منتصرة كانت أو مهزومة . وهكذا .

مثال آخر نستمده من مقولة « الاسلوب » الذى نختلف فيه بالقطع من مؤلف « نظرية الأدب » (١) وان نتبنى أسلوب القرن العشرين ولا نتخلف عن حضارة العصر . وهو الاسلوب الذى لا يحاكى الاقدمين ولا يستظهر قوالبهم التعبيرية . وهو اسلوب « الحياة » ان جاز التعبير عن اتساق اللغة مع روح العصر . فنحن فى عصر الفضاء والقنبلة الذرية ، والكشوف الهائلة للكون والانسان . فهو عصر لا يتحمل « التقعر » و « الجفاف » و « التقليد » .

ما هو موقف النقد الاشتراكى من هذه القضايا وغيرها ؟ .

ان الاجابة العملية وحدها هى الكفيلة بتضييق الهوة القائمة فعلا بين النقد والحياة ، أو بين النقاد والقراء » .

وفى المجتمعات الاشتراكية يتخذ النقد الادبى عند التطبيق مسارات مختلفة ، ولكنه عند كبار النقاد يتسم بالاصالة النابعة من أرضنا ، والمعاصرة التى لا تتخلف عن حضارة القرن العشرين . وسوف يظل محمد مندور وعمر فاخورى مثلا حيا على الدوام يؤكد صواب هذه النظرة .

٥ – الواقعية الاشتراكية بين عمر فاخورى ومحمد مندور :

من الاخطاء الشائعة فى الحقل الادبى العربى ، أن مختلف المذاهب الفكرية والفنية السائدة على آدابنا ، هى تيارات مستوردة واتجاهات أجنبية . وبالرغم من أن أحدا لا يمارى فى أننا تأثرنا بالغرب فكرا وفنا منذ أواخر القرن الماضى ، الا أن هذا التأثر لم يتم قط بمعزل عن البيئة المحلية والتجربة الخاصة . أى أن ثمة تفاعلا قد حدث بين المؤثرات الغربية ، والواقع العربى . ولا شك أن هذا التفاعل قد أثمر شيئا جديدا يمتزج فيه المؤثر الخارجى بالواقع الخام . بحيث لا نستطيع أن نرد هذا التيار الى مصدر وحيد هو المؤثر الاجنبى .

هذا لا ينفى بطبيعة الحال أن لدينا بعض النقاد ممن تبنوا نماذج بعينها من تيارات الغرب ، واتجاهات تراثنا العربى ، على السواء .

(١) من تأليف وينيه ويليك .. والكتاب يقوم على تحليل الادب تحليلا جماليا خالصا لاعلاقة له بمشكلة القيم . ومقال « من مبادىء النقد » هو تلخيص مركز لهذا الكتاب .

الا أن هذه القلة النادرة كانت تتعسف مع تجاربنا المحلية فى اقحــام مقاييس غير صادرة عن نفس الارض ، ومن ثم تحدث الهوة بين ادبنا ونقدنا الادبى . الا أن أغلب المناهج النقدية فى اللغة العربية تمكنت بالتفاعل بينها وبين التجارب المحلية من ناحية والمنــاهج الغربية من ناحية أخرى ، أن تثمر تيارات نابعة من أرضنا . تيارات تختلف فيما بينها وتتباين تطبيقاتها ، ولكنها تتوحد فى ذلك التجاوب الصادق بينها وبين النماذج الفنية التى تعالجها بالتقييم .

وربما كان عمر فاخورى من لبنان ومحمد مندور من القاهرة ، من أوضح الامثلة على صحة هذا الرأى فيما لو طبقناه على التيــار الواقعى فى النقد العربى الحديث . فلم يكن عمر ولا مندور من أولئك النقاد الاشتراكيين الذين استمدوا نظرتهم الى الأدب من منهجهــم العام فى الفكر السياسى والفلسفى . وانما نرى كلاهما قد اجتاز العديد من مراحل التطور التى عانى خلالها معاناة اصيلة ، تدرجت به الى المفهوم الواقعى فى الادب .

فمنذ أكثر من عشرين عاما (٢٤ ابريل ســنة ١٩٤٦) رحل عمــر فاخورى عن سبعة كتب فى الفكر والنقد والفن ، تصوغ فى مجموعها الرحلة الطويلة التى قطعها هذا المناضل العربى فى حقل النقد .

فقد كان عمر فى الثالثة عشر من عمره عندما أعلن الدستور سنة ١٩٠٨ وانضم الى حزب الاستقلال والجمعية العربية فى وقت واحــد . وفى تلك الفترة ألف كتابه البكر « كيف ينهض العرب » وراح ينشر عدة مقالات وطنية فى الصحف بتوقيع « مسلم ديموقراطى » اذ تنبهت عيون السلطة العثمانية الى الكتاب ومؤلفه فظل مطاردا حتى رحل الى باريس عام ١٩٢٠ . وعاد منها بعد أربع سنوات حيث انقطع عن الكتابة فترة طويلة ، ألف بعــدها أولى كتبه فى النقد الادبى وهو كتاب « البــاب المرصود » عام ١٩٣٨ . وهو فى هذا الكتاب ثائر على « الصنعة » فى الادب العربى ، حيث العناية المفرطة بالتركيب الانشــائى دون المعنى الانسانى ، ومن ثم يدعو الشاعر الحديث « ان ينزل الى الســـوق ليشترى حاجة عيشه وحاجة أدبه معا » .

ويرى أنه على الرغم من اصرار الادباء الكلاســـيكيين على اللفظة المبهرجة والاسلوب الموشى الا انه يفتقد فى الشــعر مثلا وحدة المبنى والمعنى داخل اطار فنى متكامل . وفى أروع فصول هذا الكتاب « كنوز الفقراء » يمعن فاخورى نظرا حاذقا نافذا الى الأمثال والاقاصــيص

والاساطير الشعبية . فاذا هو يرجع برأى قد يبدو غريبا جديدا فى ذلك العهد ، وهو أن « خلق عالم على هامش عالمنا هذا أو تصور وجود غير هذا الوجود العادى ، ليس وقفا على خيال الشعراء ، فان للعامة فى هذا الخلق والابداع اليد الطولى ، بل لعل الشعراء يستقون من هذه الينابيع التى تفيض فى كل عصر ومصر ، ولا ينضب ماؤها أبدا « الآداب العامية » .

وفى عام ١٩٤٠ أصدر عمر فاخورى كتابه النقدى الثانى «الفصول الاربعة » وفيه يؤكد على أربعة نقاط رئيسية هى « الخبرة الشخصية بالحياة والناس » و « الاتصال الحقيقى الحر بالطبيعة والوجود » و « مشاهدة الاديب اختياراته لما حوله ولما فى نفسه » و « ان جمال الفن فى التزامه أمرا واحدا ، هو التجديد فى الخلق والابداع ، مهما يكن غرضه ومهما يكن موضوعه » ولعل ما صرحت به زوجته فى حديث لها بمجلة « الأسبوع العربى » البيروتية ، من أن المتنبى كان « توراة » المنزل لأن عمر كان يقرأه كل مساء ، وأنه كثيرا ما كان يمزق موضوعا كاملا من أجل عبارة واحدة لا تروقه . وكثيرا ما كان يمضى يوما كاملا فى سبيل البحث عن هذه الكلمة المفقودة أو عن بديل لتلك العبارة المضطربة فى مكانها فاذا أشارت عليه زوجته بأن يستغنى عن العبارة الشاردة بأقرب عبارة يجدها فى ذهنه فيثور لذلك ويصرخ « لا .. ليس هذا ممكنا .. لأن المعنى الذى أريده متجسد فى هذه الكلمة التى اطلبها لا فى غيرها » ، وفى عام ١٩٤٤ اصدر فاخورى كتابه « أديب فى السوق » حيث أعلن التزامه الواضح بقضايا الشعب العربى فى الأدب والنقد ، وحيث استمر فى خطه النضالى من أجل التجديد وأمست بقية مؤلفاته امتدادا تطبيقيا كما قال انه من الجائز : « استحداث بحر جديد ووزن جديد كالبحر أو الوزن الذى استحدثه بشر فارس » وغيرها من الآراء التجديدية الأخرى .

ولعل الملاحظة الرئيسية على تطور عمر فاخورى هو أنه لم يستقبل منذ البداية منهجا معدا من قبل ، وانما هو ترك نفسه لمختلف التأثيرات التى تجاذبته فتطور ذاتيا فى موازاة التطور الموضوعى لمجتمعه . وهى نفس الملاحظة التى تنطبق تمام الانطباق على حياة مندور الأدبية .

ذلك ان الدكتور مندور لم يصل الى ما دعاه بالمنهج الايديولوجى فى النقد الأدبى ، الا بعد زهاء عشر سنوات منذ عودته من أوربا عام ١٩٣٩ . فقد بدأ مندور حياته النقدية متأثرا بالمنهج الجمالى الذى

يعتمد على الذوق المدرب والانطباع المباشر . فقد استخلص من تيارات النقد العربى القديم ما يدعم وجهة نظره الى النقد باعتباره احساسا ذكيا بالاثر الفنى ورحلة غنية بالانطباعات الشخصية عن هذا الاثر . وقد كانت معركته مع محمد خلف الله أحمد فى أوائل الاربعينات هى حصيلة منهجه الجمالى فى النقد التى تبلورت فى كتـابه « فى الميزان الجديد » عام ١٩٤٤ . وفى هذا الكتاب نلاحظ احتداد مندور فى الهجوم على التفسير النفسى للأدب وانحيازا مطلقا للتفسير التأثرى .

على أننا نشهد منذ عام ١٩٤٩ تحولا هاما وعميقا فى منهج مندور نحو المنهج العقلى الذى يأخذ من الانطباع الشخصى نقطة انطلاق يتبعها بالحجج العقلية القـادرة على تفسـير هذا الانطباع . فقد لاحظ أن الانطباعية فى النقد هى ايغال فى الذاتية والتفرد . بينما نحن لا نستطيع أن نقيم أثرا فنيا ما الا اذا استندنا على مجموعة من الركائز الموضوعية الخارجة عن اطار ذواتنا . لهذا يؤكد مندور فى كتابه «فى الادب والنقد» الذى صدر حوالى ذلك التاريخ « ١٩٤٩ » أنه لابد من الاسـتنارة بمختلف كشوف العلوم الانسانية من تاريخ واقتصاد وفلسفة وغيرها اذا تصدينا لعمل أدبى ما حتى نتمكن من الاحاطة الموضـوعية الشـاملة بالفنان وظروفه وتكوينه الخاص الذى أثمر لنا هذا العمل بالذات دون غيره من الأعمال .

وقد تطور هذا المنهج بعد سنوات قلائل الى ما دعاه مندور بالنقد الايديولوجى . وهو النقد المرتبط بروح العصر وانسانية القرن العشرين وقضايا الشعوب . حيث أنه لابد للناقد من أن يضـع كلتا يديه على « القضية » التى يتناولها الفنان كخامة فكرية ، ثم « زاوية المعالجة » التى يحاول بها الفنان أن ينقل الينا وجهة نظره فى هذه المشكلة أو تلك. وهو لا يتخلى عن مكاسب وانتصارات مراحل تطوره السابقة فهو يعتمد على الذوق المرهف والحساسية المدربة ، ويعتمد على التفسير العقلى للانطباعات الشخصية . ولكنه يبحث أولاواخيرا فى هذا الذى يريد أن يقوله الفنان ، وكيف قاله . والدكتور مندور يشدد فى مرحلته الاخيرة هذه على ضرورة « التوصيل الجيد » الذى يتطلب من الفنان أن يجيد صياغة وجهة نظره الفكرية جماليا . ذلك أن « الفن الجميل » وحده هو الذى يؤثر فى اتجاه القارىء ووعيه .

وهكذا رحل مندور فى « ١٩ مايو سنة ١٩٦٥ » بعد أن ترك لنا رصيدا من التطبيقات النقدية للاتجاه الواقعى الاشتراكى .

الا أن واقعية مندور ، ومن قبله عمر فاخورى تتسم بالرغم من اشتراكيتها ، بل وبدافع من الفهم العميق لروح الاشتراكية ، بأنها واقعية رحبة غنية لا تتعسف فى اقحام معايير لا علاقة لها بتجربتها الأدبية الخاصة ، سواء كانت هذه المعايير من الغرب ، أو من التراث ٠

تتسم واقعية مندور وعمر فاخورى بالاصالة والصدق والمعاناة ، لأنها ثمرة نضال طويل ، مع النفس والمجتمع والثقافة ، وليست تلقيا ميسورا لمنهج جاهز . ربما لا نحصل من أيهما على درجة عالية من الوحدة والتكامل والصياغة المنهجية ، ربما وجدنا بعض التناقضات الفكرية ، ربما لاحظنا شيئا من التخلف فى هذه الجزئية أو تلك ٠ ولكننا سوف نكتشف بالرغم من ذلك كله ، أن عمر فاخورى ومحمد مندور كانا على درجة عالية من النضج والصدق ، اتاحت لنظرتهما فى النقد أن تصاحب تطور أدبنا الحديث ، مصاحبة حية نافذة ٠

على أن منهج محمد مندور أو عمر فاخورى ، ليس هو المنهج الواقعى الوحيد فى حياتنا الأدبية ، فثمة مناهج أخرى تبحث لها عن طريق مختلف . كذلك المنهج الذى اختطه الدكتور لويس عوض فى كتابه الذى تصدى لتقييم جميع الاتجاهات الواقعية فى النقد ، وحاول أن يرسى معالم اتجاه جديد .

٦ ـ الاشتراكية والأدب :

فى جميع البلدان التى يسودها الاضطراب الحضارى تنمو وتترعرع دعوات الحياد الفكرى والسياسى ، كمحاولة للتعرف على الذات المفقودة وسط التيارات العالمية المتزاحمة على كوكبنا ٠ ولم تنج المنطقة العربية من مرحلة الاضطرابات هذه ، بل ربما عانت ويلاتها أكثر من أى جزء آخر فى عالمنا ٠ ذلك أن العلاقة بيننا وبين أوربا لم تكن يوما علاقة الند للند ، اذا استثنينا بالطبع تلك المرحلة التى كانت فيها الأمة العربية فى مستوى العطاء العظيم ، فأنقذت أوربا والعالم من وهاد القرون الوسطى ٠ على أن تلك المرحلة لا تقاس بالتاريخ الانسانى فى مداه البعيد ، حيث لم نقف يوما جنبا الى جنب أوروبا دون زيادة أو نقصان ٠

ولقد نشأ من ذلك الكثير من العقد ومركبات النقص التى لا تتبلور فينا عادة كأفراد ، وانما كمجتمع وحضارة ٠ ومن صميم هذه العقد ما يتوهمه بعضنا من « شمولية » اذا جمع بين النقائض

والمفارقات ، معتقدا أنه بذلك يجمع بين الشرق والغرب ، وبين الشمال والجنوب ، وبين اليسار واليمين ، وبين السماء والأرض على صعيد واحد ، هو صعيد الكمال التام ، والرسالة الانسانية العليا .

والحق أن هذه المحاولة ليست شيئا جديدا على أى من مجالات الفكر والحياة ، اذ هى لا تعدو كونها مجرد « حلول وسطية » يلجأ اليها الانسان الشديد الحيرة والاضطراب اذا حسنت نيته ، كما يلجأ اليها الانسان بوازع من موقف انتهازى اذا ساءت هذه النية أو ضعفت .

وليست مهمتنا أن نبحث عن النيات ، ونحن بصدد كتاب « الاشتراكية والأدب » ، لأن مؤلفه أولا ، كاتب عودنا على الروح الموضوعية فى البحث ، ولأنه ، ثانيا ، أحد أولئك الرواد الذين علمونا الشىء الكثير فى الاشتراكية وفى الأدب وفيهما معا . لهذا يحسن بالناقد أن يقف عند تسجيل الظاهرة الواحدة أو الظواهر العديدة دون أن يقول كلمته الاخيرة فى تقييمها الا بعد أن يستقبل انعكاسات الموقف الجديد للدكتور عوض على تطبيقاته النقدية اللاحقة لكتابه «الاشتراكية والأدب».

ولا شك أنه يوجد بين مرحلتى التسجيل والتقييم مرحلة وسطى هى التحليل ، وغاية ما يمكن أن نقول به فى هذه النقطة هو أننا سنقتصر فى محاولتنا استخلاص النتائج على واقع الكتاب من جهة والتاريخ الأدبى من جهة أخرى والموقف الراهن للفكر العربى من جهة ثالثة .

يضع الدكتور لويس عوض تاريخ الفكر الانسانى فى خانتين محددتين هما المثالية والمادية ، ثم يؤرخ لكافة المذاهب السابقة للاشتراكية كنتاج طبيعى لمناهج الفكر المادى . وهو لا يقول ذلك بشكل مباشر كما كان يقوله فى الماضى بين صفحات مقدماته لكتبه ، وانما هو يسلك الآن طريقا غير مباشر فى تصنيف الفكر العالمى ، فالمدارس العقلية والوجودية وغيرها من اتجاهات الفكر البرجوازى هى معادية بطبيعتها للفكرة الاشتراكية ، ومع ذلك فهو لا يعلن صراحة أن هذه الفكرة ابنة المنهج المادى فى المعرفة ،لأنه يعلم أن الكثير من اتجاهات الاشتراكية السابقة للماركسية قد نبتت فى احضان الفلسفات المثالية . كذلك فهو لا يعلن صراحة أن البرجوازية هى الأم الشرعية للفكر المثالى ، لأنه يعلم أن البرجوازية قد تبنت على طول تاريخها الكثير من الفلسفات المادية .

الا أن هذا التقسيم الذى يجىء به المؤلف لا يختلف كثيرا عن تقسيماته السابقة فى مقدماته القديمة . وهو يدعو الموقف الجديد

« بالاشتراكية الانسانية » التى تعترف بجميع المتناقضات وتتجاوزها الى ما هو أعمق ، الى انسانية الانسان ، هذه الانسانية التى لا علاقة لها بالصراع الطبقى أو الطائفى أو العنصرى أو أى صراع آخر لأنها الجوهر الكامن فى وحدة السماء والارض فى كل واحد منسجم .

لست أشك لحظة فى أن تاريخ الفكر الاشتراكى هو نفسه تاريخ الفكرة « الانسانية » بمعنى أنه لم يوجد مفكر اشتراكى قط لم يزعم أن اشتراكيته تهدف الى أن يسترد الانسان انسانيته . وبينما يتفق جميع الاشتراكيين فى هذا الهدف ، يختلفون من حيث الوسائل القادرة على تحقيقه ، بل هم يختلفون أيضا فى تفسيره . فقوم يقولون بزوال الطبقات كطريق يؤدى الى انسانية الانسان ، وقوم يقولون بحضارة واحدة تستظل بها الانسانية فتحافظ على جوهرها الروحى الأعلى . وقوم يعودون بنا الى الغابة أو الطبيعة لنسترد نقاءنا الأول . ويتم ذلك اما فى مجتمع شيوعى ، أو فى جمعيات تعاونية ، أو فى مدينة فاضلة ، أو سواها ، أى اننا لم نعرف قط دعوة اشتراكية لم تدع أنها تستهدف انسانية الانسان ، ومن هنا لا يكون المؤلف قد اتى بجديد من ناحية الهدف . ولا يكون قد اتى شيئا على الاطلاق من ناحية الوسيلة .

والحلول الوسطية فى مجال المعرفة ، أما أنهـا تلغى الفكرتين وتنكرهما معا ، واما أنها تجمع بينهما فى وقت واحد (والفريق الاخير يزعم أنه يجمع بين الجوانب الايجابية فى الفكرتين) . وينتمى المؤلف الى هذا الفريق الاخير . فهو كباحث فى الأدب لا يرفض المدارس المثالية ولا ينكر المدارس المادية ، وانما يصوغ من هذه وتلك ما يتوهم أنه مدرسة جديدة تطل من عليائها على البشر أجمعين فى الشرق والغرب لتوحد بين قلوبهم فى بوتقة الانسانية الخالصة من أدران المثالية والمادية على السواء .

ان وهم الباحث بأن هذا الاتجاه الجامع المانع ـ مهما انكر ذلك مرارا ـ هو المدرسة الأدبية النقية من شوائب الاقدمين والمحدثين ، اليسار واليمين ، ووهمه الآخر بأن تجربة اجتماعية فى بلد ما يمكن أن تقود الانسانية جمعاء ، هو رد فعل طبيعى لموقفنا الحضارى المضطرب فى هذه المنطقة من ناحية ، ولانعدام اصالتنا النظرية من الافكار الكبرى القائدة فى عصرنا من ناحية أخرى ، ولغياب التكافؤ العادل بين الغرب وبيننا فى التاريخ القريب المشترك من ناحية ثالثة .

النقاء الحقيقى والريادة الحقيقيـة كمـا أعرفهمـا هى الاجابة على هذا السؤال ، لماذا تصر على ذلك التصنيف المتعسف للفكر : اليسـار واليمين ، المادية والمثـالية ... الخ ، وتجعـل منه نقطة الانطلاق فى محاولتنا الدءوبة المثابرة للبحث عن الذات ؟ بل اذا كان هذا التصنيف صحيحا ، ولم نر فيه ما يعبر عن خصائص ذاتنا الفكرية ، لماذا نلجأ الى الحلول الوسطية سواء بالاعتراف أو بالانكار ؟ لماذا لا نبحث عن شىء جديد ، كأن نستفيد من التراث ، ولـكن دون أن تتحول الافادة الى مغامرات فى التسلق ، فنستريح الى « حاصل الجمع » بين الجوانب الايجابية ، أو نطمئن الى رفض كـل شىء ؟! كلا الموقفين حـل وسـطى خاطىء تماما • والخطأ هنا ليس الطرف المقابل للصواب • فهـذا البتر الحاسم هو نتاج التصنيف المتعسف لكل شىء الى قسمين . اذن فالحل الوسطى خاطىء بمعنى أنه حل تسلقى ينشـــد الراحة والطمأنينة والاطلالة من أعلى . بينما كنت أتوقع من لويس عوض أن يرود لنـا مجاهل الطريق بعيدا عن التصنيف التقليدى البسيط الساذج للانسان. فالانسان قد أصبح فى غاية التعقيد على ضوء العلوم الحديثة التى لم نعد ازاءها نستطيع أن نقسمه الى خير وشر ، فحسب •

واذا كانت هذه هى ملاحظاتى على الجانب الفكرى من المنهج الذى آثره الدكتور عوض فى كتابه ، فانه تتبقى لى ملاحظة سريعة حول الجانب التعبيرى لهذا المنهج . ففى نقده للاتجاهات المادية والمثالية فى الأدب لاحظت أنه يتكىء على بعض التعريفـــات المعجمية السريعة • أو على بعض الأقوال المتفرقة لزعماء تلك الاتجاهات • وفى رأيى أن كتابا صغيرا ككتاب «الاشتراكية والأدب» لا يحتمل مطلقا هذه المختارات ، وكان من الأفضل أن يكتفى الباحث بتصوير الهيكل النظرى للمدرسة التى ينقدها ، فيقول مثلا ان الماركسية فى الأدب ، تؤمن بشيئين : أولهما الطبيعة الطبقية للأدب ، بمعنى أن الفنون جميعهـا انعكاسـات معنوية للطبقات المختلفة . اذ لكل طبقة عند الماركسيين قيمتها وفنونها ومثلها ، ولهذا ليس هناك صراع طبقى بالمعنى الاجتماعى أو الاقتصادى أو السياسى فحسب ، بل هناك صراع فكرى بين الطبقات . ولذلك وجد الأدب الاقطاعى والأدب البرجوازى والأدب الاشتراكى • وفى حدود هذه الزاوية كان الناقد يستطيع أن يناقش انسانية الأدب فى بعدها الطبقى ، فنحن لم ندرك قط من نظرة الدكتور للادب ما اذا كانت انسانية الأدب تتعارض مع طبيعته الطبقية ، أم أن نظرته تشتمل عليها معا •

والزاوية الأخرى فى نظرة الماركسيين الى الفنون انهـا أحد عناصر البنـاء الفوقى للمجتمع ، اذ هم يؤمنون بأن الحضـارة الانسـانية فى مجتمع ما تشتمل على قاعدة سفلية هى النظام الاقتصادى والاجتماعى والسياسى ، كما تشتمل على قمة علوية هى مجموعة القوانين والنظريات والقيم فى الآداب والفنون والقانون وغيرها . وأن هناك تفاعلا جدليا بين القمة والقاعدة هو مفتاح التغير الحضارى فى ذلك المجتمع . ومن هذه الزاوية كان الدكتور يستطيع أن يناقش مشكلة المشاكل ، اعنى علاقة الفكر بالواقع . فيبرز ما اذا كانت الواقعية الاشتراكية فى أزمة ، وما هى أبعاد هذه الازمة ، وما صلتها بالنظام الاجتماعى القائم من ناحية - وبفلسفته من ناحية أخرى . ولكننى فوجئت بالدكتور عوض يقول أنه لم يجد فى تراث ماركس وانجلز ما يخص هذا الموضوع سوى متفرقات مبعثرة هنا وهنـاك ، واكتفى تبعا لذلك بما قاله ماركس فى « رسـالة نقدية فى الاقتصاد السياسى » . بينما قد ترك لنا ماركس وانجلز معا كتابا ضخما مشتركا عنوانه « فى الادب والفن » .

ولقد تسببت هذه الظاهرة فى الجانب التعبيرى من منهج كتاب « الاشتراكية والادب » ان ظلم المؤلف الكثير من الاتجـاهات الأدبيـة . وانتهج أسلوب الاطلاق والتعميم وابتسر الكثير من المقدمات ليصل الى نتائج محددة مسبقة .

خاتمة

على غير هـذا النحو ناقش الدكتور حسـين فوزى قضية « الفن فى المجتمع الاشتراكى » بالعدد الثالث من مجلة الطليعة سنة ١٩٦٦ .

ولعله من اهم المشكلات التى طرحتها التجربة الاشتراكية فى مجال الثقافة ، مشكلة « الفن » الذى يصوغ هذه التجربة الانسانية الجديدة. فالفن فى المجتمعات البرجوازية ينبثق عن تراث ضخم من التقاليد الادبية الراسخة . أما الفن فى المجتمع الاشتراكى فبالرغم من استفادته من تاريخ الفنون والآداب الانسانية جمعاء ، الا أن ، مصدره الرئيسى والاول ، هو التجربة الاجتماعية الجديدة التى انعطفت بحياة البشرية نحو وجهة جديدة تختلف جذريا مع الحياة فى المجتمع البرجوازى .

وقد كان من الطبيعى أن يكون الاتحاد السوفيتى ــ وهو صاحب أول تجربة اشتراكية فى العالم ــ هو صاحب المحاولات الاولى لخلق ادب وفن اشتراكيين . لذلك فيما اعتقد كان اعتماد الدكتور حسين فوزى فى مقاله القيم « الفن فى المجتمع الاشتراكى » اعتمادا شبه مطلق على التجربة السوفيتية فى الادب ، للحصول على بعض النتائج التى قد تفيدنا ، وبلادنا تجتاز خطواتها الاولى نحو الاشتراكية .

والنتيجة الاولى التى خرج بها الدكتور حسين فوزى ، هى أن روسيا « لم تخرج من محنتها الفنية الا بعد أن أدركت حقيقة بدائية . وهى أن الالزام والاجبار فى الفن معناه القضـاء على الجوهر الفرد فى الانسان أى على ملكة الخلق والابداع ، وهى لا تعيش الا طليقة فى جو من الحرية » .

ومن هذه النتيجة الاساسية تفرعت نتائج أهمها أنه ليست هناك مواصفات معدة من قبل لانتاج الفن الاشتراكى ، وأن الالزام يختلف

عن الالتزام الحر بقضايا الانسان ، وأن الفن ظاهرة فردية تؤدى دائما غاية اجتماعيــة ، وأن الدور الحقيقى للفن من الممــكن تأديته فى ظل الرأسمالية أو الاشتراكية على السواء اذ أن « هذا الدور هو الارتفاع بمستوى الشعور والارتقاء بالاذهان . والفن هنا كالروض فى المدينة . متنفس روحى يخرج بالانسان عن دوامة الحياة المادية الى رياض الفكر والاحساس » .

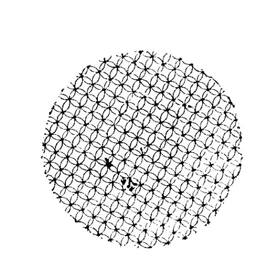
ويناقش الدكتور حسين فوزى فى هذه القضية الهامة ، ثلاث مشكلات رئيسية هى : ذاتية الفنان ، ومصدر الفن ، والعملية الفنية . وهنا ، أى حين نترك الخطوط العامة لندخل فى التفاصيل ، نختلف مع الدكتور فوزى فى أن ذاتية الفنــان ــ بالرغم من أنهــا عنصر رئيسى فى العمل الفنى ــ الا انها ليست العنصر الوحيد ، فثمة عناصر أخرى عديدة تشارك فى بناء العمل الفنى ، وتكاد أن تخرج تماما عن ذاتية الفنان بل وارادته، لانها من صميم العالم الخارجى بكينونته المســتقلة نسبيا عن الذات البشرية . ومعنى هذا أن علاقة الفن بالواقع ليست علاقة « أخلاقية » مصدرها أنه « يجب » على الفنان أن يشارك الانسانية همومها . وانما تنبع هذه العلاقة من أن ذاتية الفنان لا تتناقض مع موضوعية الفن . فالعمل الفنى فى نهاية الامر هو نتاج هذه العلاقة الدينامية بين الفنان والعالم . لذلك يصــعب علينا أن نتصــور ثمرة هذه العــلاقة « بين طرفين » أن تكون عملا ذاتيا محضا ، الا فى حالة واحدة هى أن تختل هذه العلاقة ويسود أحد الطرفين على الآخر ، وحين تســود الذات الفنية على التجربة الموضوعية ، لا يثمر التفاعل المختل بينهما ، فنا حقيقيا أصيلا وانما يثمر ــ فى أحسن الاحوال ــ اعترافات شخصية أو خواطر ذاتية . وليست هــذه هى « الحرية فى الفن » لأن الالتزام الحر لا يرفض التجارب الشخصية للفنان على أن تتم صياغة هذه التجارب فى ارتباطها الوثيق بالواقع الموضوعى الذى شارك بغير شك فى انباتها .

والفن ليس انعكاسا آليا للواقع كما تصــور الدكتور فوزى فى المقاطع التى تتخلل مقاله وهاجم فيها الجمود الذى رافق بعض مراحل ابناء الاشتراكى بالاتحاد السوفيتى . الفن ليس انعكاسا بل خلقا ، ولكن الخلق الفنى لا يتم فى فراغ ميتافيزيقى يخلو فيه الفنان للســباحة فى عالم صنع من مادة الاحلام . الفن خلق ، بمعنى أنه اعادة تركيب لنفس المواد الموجودة فعلا . واعادة التركيب تعنى فى نفس الوقت

اعادة نظر . ومن هنا أصرارنا على أن « موقف » الفنان هو زاوية الرؤية للاشياء فى لحظه صياغتها من جديد . والفنان ملتزم بهذا الموقف الذى اختاره اختيارا حرا .

وهكذا يختلف دور الفن فى المجتمع الاشتراكى اختلافا جذريا عن دوره فى المجتمع البرجوازى . ولا علاقة لهذا الاختلاف بما يدعوه البعض فنا تقدميا وآخر رجعيا ، وانما يختلف دور الفن فى بلاد مثل بلادنا عن دوره فى بلاد أخرى هدفها « الارتفاع بمستوى الشـــعور » فهـــذا التعبير الوارد فى معظـــم أبحـــاث علم الجمـــال فى الثقافة البرجوازية ، لا يقصد به سوى حالتى « الترف والبلادة » اللتين يصف بهمـــا سارتر الانسان البرجوازى المعاصر فى الغرب .

اما نحن الذين نبنى الاشتراكية فى بلاد تخلفت حضاريا عن مستوى العصر بمئات السنين ، فاننا نحتاج الى الفن « الذى يرفع مســـتوى الحياة » كما يقول سارتر ايضا فى دراسته لادب الزنوج والفن الافريقى.



قراءات بقيت أصداؤها

١ ـ عصر ورجال :

قليلة حقا هى الكتب التى تؤرخ لحياتنا الفكرية ، خاصة المرحلة التى تقع بين ثورتى ١٩١٩ و ١٩٥٢ ٠٠ وأقل من القليل ما يكتبه أبناء هذه المرحلة عن تجاربهم الشخصية فى مجال الفكر ، سواء مع المفكرين أنفسهم ، أو مع الافكار التى يقدمونها ٠ من هنا تأتى القيمة الرئيسية لهذا الكتاب الهـــام الذى كتبه فتحى رضـــوان تحت عنوان « عصر ورجال » (١) فالكتاب محاولة ـ أيا كان نوعها ـ لتأريخ مرحلة ماقبل الثورة تأريخا فكريا ٠ والكتاب أيضا تجربة شخصية مهما كان اتجاه صاحبها عايشت عن كثب ثقافة ما بين الحربين ، وجيل ما بين الثورتين ، وشاركت بصورة من الصور فى صياغة هذه المرحلة الهامة من تاريخ مصر الحديث ٠

وفتحى رضوان يبدأ كتابه بمقدمة تشير الى أنه فكر طويلا قبل أن يختط منهجا محددا ، هو ذلك المنهج الذى يروى قصة عصر من العصور من خلال حياة كبار أدبائه ومفكريه وفنانيه (فليس أصدق فى رواية التاريخ وتحديد خصائصه من قصص حياة الاشخاص الذين صنعوا هذا التاريخ ، وليس أصدق فى رواية الحياة العامة من الحياة الخاصة لمن خلقوا هذه الحياة العامة ولعبوا على مسرحها وأدوا الأدوار الكبرى فيها ، فالحياة الخاصة للكبار ، هى الصورة الخالية من التزييف للعصر الذى ينتمـــون اليه ، أو الذى ينتمى اليهم ، المحببة الى القلب الســـهلة التناول) ٠ بالطبع نحـــن نستطيع أن نفهم من هذه الكلمات أن منهج الكاتب يعتمد أولا على ايمان عميق بدور الفكر فى صنع اللوحة الاجتماعية للانسان ، وايمان مماثل بدور الفرد فى صنع التاريخ ٠ ولاشك أنه منهج متعـــارف عليه ومعترف به بين مختلف المنـــاهج التى يستخدمها

(١) صدر عن مكتبة الانجلو بالقاهرة ١٩٦٧ .

الدارسون للمجتمع والمؤرخون للفكر • ولكنه أيضا ، وفى نفس الوقت؛ منهج ذو حدين •• فهو قد يبالغ فى أهمية الدور الذى يلعبه الفكر فى الحياة الاجتماعية أو يقلل منأهميه هذا الدور ، اذا لم يتم البحث فى اطار صارم من الموضوعية العلمية التى تكاد تقترب من تجارب المعمل • وهو قد يبالغ فى تقييم دور الفرد فى صناعة التاريخ أو يقلل من أهمية هذا الدور ، اذا تم البحث بمعزل عن الخريطة الاجتماعية التى تشير البوصلة الدقيقة الى كافة خفاياها وتضاريسـها • والمبالغة فى كلا الجانبين تتأتى حين يصبح المؤلف (طرفا) فى هذه المعركة أو تلك ، أو (خطا) فى صورة بعينها •• حينئذ تعز الموضوعية ويندر العلم ، ويصبح الكتاب أقرب الى أن يكون (انطباعا) منه الى البحث العلمى •

لنر اذن ، ماذا فعل فتحى رضوان بأخطر حقبه فى عصرنا الحديث ، وهو الرجل الذى عايش أحداثها عن قرب وانفعل بالتجربة ، وشارك فيها سياسيا وفكريا •

انه يبدأ البحث بسؤال هام (أى عصر هذا الذى نؤرخ له ؟ أهو حقيقة عصر ذهبى كما تـردد على خـاطرى فترة ، وأنا أتهيأ للتفكير فى الكتابة عنه ؟) ثم يبدأ فى تقديم صورة العصر من خلال الشعر فيقول انه أصبح بضاعة يتكسب منها الشاعر مالا أو منصبا أو جاها ، فما من شاعر الا وقد كان له قوى يلوذ به ويجرى عليه الرزق ويحميه • فقد مدح حافظ الانجليز ، ومدح شوقى أعوان الانجليز وعملاءهم ، أما الجيل التالى لهما ـ شكرى والعقاد والمازنى ـ فقد مارسوا الشعر الى جانب النقد فلم يكتب لهم النجاح وكف أحدهم عن نظم الشعر ، واختفى الثانى لفترة طويلة عن الحياة الأدبية ، وواصل الثالث وحده ـ العقاد ـ حتى منح لقب أمير الشعراء ، ولكنه لم يستطع أن يحتفظ به اذ لم يجد له صدى عند الناس ولا ايمانا به فلم يعد أحد يناديه به أو يخلعه عليه أو حتى يفكر فيه • ولم تستطع مدرسة أبولو أن تحتمل أعباء الرســالة ، فلم يعد أحد يتذوق الشعر الا من كان من المتخصصين والأدباء ، وتزداد القطيعة اتساعا بين الشعر والناس يوما بعد يوم حتى يكاد يخرج من حياتنا •

أما فى النثر ، فان فتحى رضوان يرى فى انتاج كتابنا أثناء تلك المرحلة التى يؤرخ لها أنه كان انتاجا جزئيا لا يتكامل ، فلم يجرؤ أحدهم فى الغالب على اخراج كتاب الا بعد أن تقدم به العمر • ولم يكن تأليف الكتب بجمع المقــالات المتفرقة مجرد مرحلة من مراحل الحياة الفكرية

لهؤلاء الكتاب ، وانما يرى فيها المؤلف صفة من صفاتهم العقلية تكشف عن طبيعة تكوينهم ، وعن حدود قــــدراتهم ومواهبهم (فقد كانوا منذ البداية عاجزين عن أن تكون لهم نظرة شاملة لأمر من الأمور السياسية أو الأدبية) ذلك أن الأمر عندهم كان تنقلا بين الشخصيات والأفكار والكتب فجاءت أعمـــالهم مجمـــوعة من الانطباعات السريعة لقراءات لا يتمثلونها فلا تملأ من ثم حياتهم ولا وجدانهم ، وهكذا تجد كتاباتهم أشبه شيء بقاعات فى متحف صور ، تجد فيها انتاج كل الفنانين فى حياد يقف من الجميع على بعد واحد تقريبا • ولذلك اذا فرغت من قراءة كل ماكتبه العقاد والمازنى وهيكل ــ يقول فتحى رضوان ــ لا تعرف بالضبط ما الذى يريده أى منهم ، ثم لا تعرف الفارق بين الواحد والآخر فانهم فى واقع الأمر أبناء مدرسة واحدة ، وقد انتقلوا جميعا الى التاريخ للاسلام والدفاع عنه وختموا حياتهم بهذا التطور •• على أن هذا الاعجاب الكبير بالاسلام لم ينعكس قط على سلوكهم فى الفكر أو فى السياسة لأن الكتابة عندهم لم تكن معاناة روحية (وقد عجل هذا التحلل الروحى بنهاية هذا العهد وبالكارثة التى ختم بها) •

ماهى هذه الكارثة ؟ يجيب فتحى رضوان بسؤال آخر : ماذا انتهى اليه هذا الجيل من المفكرين فى شأن الانجليز والملك ؟ لقد هدأت المعركة مع الانجليز ــ يقول المؤلف ــ واستحال النضال الوطنى حربا أهلية بين الأحزاب يصيب الانجليز خلالها بعض الرشـــاش ، ولكن السهام والحراب والقذائف والمدافع توجه كلها الى العدو الداخلى ؛ ولذلك هبطت الوطنية المصرية الى مستوى كان له أسوأ الأثر على الفكر ، وكان كل مايقال أو يكتب مكررا ومعادا فلم يؤثر عن كتابنا جميعا فى هذه المرحلة كلام يستحق البقاء (ولذلك لم يكن غريبا الا ترتسم فى الذهن صورة المناضل العنيد للانجليز اذا ما ذكر اسم واحد من كتاب العصر الذى نؤرخ له) وجملة القول فى رأى فتحى رضوان أن كبار كتابنا فى عصر مابين الثورتين وعدوا بالتحرر وبالثـورة وبقلب الأوضـــاع الفاسدة وباطلاق العقول من أسرها ومجابهة دعاة القديم الرث البالى فلم يفعلوا من هذا كله شيئا •

على أن فتحى رضـــوان لا ينسى الشذوذ والاستثناء الذى يتواجد أحيانا فى القاعدة والخط العام ، فيقدم باقات الورود الى شخصيتين لا ثالث لهما : المنفلوطى الذى يعتقد المؤلف (أن الفترة التالية لنهاية الحرب العالمية الأولى يمكن أن تسمى عهد المنفلوطى) لأنه كتب ما كتب فى لغة هى فى أعلى مراتب البيان العـــربى • وجورجى زيدان الذى

(اصطلع بمهمة كانت تشغل ولا تزال تشغل كتابنا ومؤرخينا وأدباءنا فنهض بها فى همة ومثابرة) •

ولكن ماذا يكون رصيد الحركة الفنية عند مطلع ثورة ١٩٥٢ ؟ يتساءل الباحث ، ويجيب أننا فى مختلف ميادين الفنون التعبيرية من مسرح وغناء وموسيقى كنا (بلا حياة فنية) لا بسبب الفنانين وحدهم (فلقد كانت حياتنا العامة كلها ارتجالا ابتداء من السـياسة وانتهاء بالادب مارا بالاقتصاد) وهو يبحث عن بعض أبناء جيله فلا يجدهم ، اما لأن المجلات اختفت ، واما لأنهم تفرقوا هنا وهناك ، واما لأنهم سافروا الى الخارج وبقوا فى منفاهم الاختيـارى • غير أن المجـلات نفسـها التى اختفت ، فى جميعهـا لا تجد شـيئا ذا قيمـة عن المسرح أو الرواية أو التراجم • فالمعارك الادبية كلها كانت شجارا مفتعلا ، الصخب المفرقع فيه أكثر من الغضب الصادق (وحينما تقوم هذه المعارك ، تقوم كالحرائق التى تشب عن اهمال أو عن غير عمد ثم لا تلبث أن تنطفىء فلا تدرى لماذا شبت ، ولماذا أطفئت ، ثم لا تتبين لها أثرا بعد اندلاعها والاحاطة بها ثم اخمادها • انها لا تترك شيئا •• نعم لا تترك شيئا مطلقا) •

ولكنك قد تسأل ــ يقول فتحى رضـوان ــ ما الذى جعل الحياة العامة بين الثورتين فاترة ، وجعل أهل مصر يعيشون فى انبساط ودعة لكأنهم يمرون فى عصر السعادة والرخاء ؟ ويجيب أن الشـعوب لا تشعر بالضيق ولا تمر بالأزمة الا حينما تعانى كلها محنة تسحقها أو خطرا يهدد أمنها (وفى الفترة ما بين الثورتين لم يكن فى مصر مايدعو الى هذا الشعور) لأن الفتور والاسترخاء بل والسبات العميق كان القاسم المشترك الأعظم بين الطبقات الاجتماعية وأهل الفكر وأرباب السلطات جميعا •

وكانت علامة الاستفهام الأخيرة عند فتحى رضـوان حول الجامعة : ماذا فعلت ؟ ويجيب بثلاث كلمات قاطعة كحد السيف (انى أوثر الصمت) •

وفيما لا يزيد عن الصفحتين يرضى المؤلف ضـميره القانونى بقوله (ومع ذلك كله ، لقد تركوا ــ هؤلاء الرجال ــ شيئا له أثره وقيمته) • هذا الأثر وتلك القيمة يحوطهما المؤلف بعشرات التحفظات والشكوك ، فهم حقا رواد فى فروع مختلفة من الثقافة ، ولكنهم لم يلتزموا فى حياتهم منهجا ولم يدعوا لمدرسة ولم تتضـح لهم فلسـفة • ولقد كانت أياديهم على الفكر المصرى خليقة أن يعظم أثرها وان يكتب لها نصيب أكبر من الخلود لو أن نصيبهم من الشجاعة كان أكبر ، ولو كان اخلاصهم للفكرة أعمق ، ولو كانت نظرتهم الى الحياة أشمل وأوسع (فقد تركوا جميـع

القضايا معلقة) • ويفسح المؤلف بعد ذلك اثنى عشر فصـلا يدلل فيها على صحة ما يقول بتطبيق منهجه على حياة وأعمال أحمد شـوقى وحافظ ابراهيم وابراهيم المازنى وعباس العقاد وسلامة موسى وعلى الغاياتى ومى زيادة ويوسف حلمى ولطفى السيد والدكتـور هيكل وأحمـد أمين وعبد الحميد الديب •

والحق أن المجهود الذى بذله فتحى رضوان فى كتابة ـ سبعمـائة صفحة من القطع الكبير ـ وطبيعة الموضوع الشاق الذى اختاره ميدانا لهذه الكتابة ، يدفعنا لأن نستقبل هذا العمل الهام بأكثر من شعور • فلا ريب أن المكتبة العربية ترحب بهذا الكتاب ترحيبا صادقا لأنه يملأ فراغـا أكيدا • وقد أسهم المؤلف على قدر طاقته وفى حدود تكوينه فى ملء هذا الفراغ • ومن ناحية أخرى لا يحول هذا الترحيب بيننا وبين الاختلاف مع الكتاب ومؤلفه ، لأن القضية نفسها موضوع البحث تحتمل الخلاف • فقد تناولها الباحث من وجهة نظر معينة ومن خلال تجربة شـخصية • ولأن القضية أيضا بطبيعتها هى قضية تاريخنا الحديث بأكمله أو فى معظمه على وجه أدق • وتاريخنا لا يملكه فرد سواء كان مؤرخا له أو مشاركا فيه • ومن ثم لا بد من الحوار لتكتمل الصورة من أحد جوانبها على الأقل ، وهو الجانب الفكرى فى هذا الكتاب •

ولشد ما يبرز الخلاف مع فتحى رضوان حين يقدم لنا كتابا ليس فى تاريخ الفكر وحده ، بل فى تاريخ العصر كذلك ، ومع هذا لا يشير بحرف واحد الى دعائم العصر الاجتماعية التى كانت مصدرا موضوعيا حقيقيـا لفكرة تلك الأيام • فلقد تسبب غياب هـذه الدعائم فيماأقامه المؤلف من محاكمات لأدبائنا ومفكرينا تشبه فى أكثر الأحوال « محاكمة » كافكا التى لا يدرى فيها المتهم ما هى التهمة المنسوبة اليه وذلك لأن الكاتب اختار بمحض ارادته منهجا ذاتيا يعتمد على الاطلاق والتعميم فجاءت (انطباعاته) مجموعة من الأحكام التى تفتقر الى ما يؤيدها من الحيثيات • ويعتمد هـذا المنهج الانطباعى عند فتحى رضوان على ثلاث نقط : الأولى هى المبالغة فى تضخيم دور الفكر فى حياة المجتمع وتغييره وأسبقية هذا الفكر على طبيعة التكوين الاقتصادى والاجتماعى والسياسى للمجتمع • والنقطة الثانيـة هى المبـالغة فى تضـخيم دور الفرد عموما فى صـنع تاريخه الاجتماعى وأولوية هذا الفرد على نضال المجتمع كطبقات • والنقطة الثالثة هى أن الباحث قد اختار قضية هو بالضرورة أحد أطرافها فانه انحاز مقدما الى معيار فكرى محدد أقرب الى أن يكون معيارا شخصيا ليتبنى المواقف

السياسى للمؤلف ويبرر به أو يدين مواقف بقية الشخصيات والأحداث التى تناولها بالتحليل ·

فلا شك أولا أن الاطار التاريخى للكتاب وهو يبـــدأ بثورة ١٩١٩ وينتهى بثورة ١٩٥٢ هو اطار صالح موضوعيا لمعالجة قضـــية متكاملة واضحة هى قضية الفكر المصرى الحديث فيما بين الثورتين · وهى مرحلة يمكن لنا أن ندعوها بمرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية حتى نحدد طبيعة الدور الذى لعبه كل مفكر ظهر ابان هذه المرحلة : هل كان دورا متخلفـا بالنسبة لهذه المرحلة أم أنه كان دورا متقدما ؟ ومن ناحية أخرى نستطيع أن نكون أكثر تحديدا فنقول انها مرحلة عايشها جيلان أحدهما جيل الثورة الأولى الذى توقف عن العطاء الخلاق عند بداية الحرب الثانية على وجه التقريب والآخر جيل الاربعينات الذى غرس بكلتا يديه قيم الثورة الثانية · والارض الاجتماعية لكلا الجيلين هى الطبقة المتوســـطة المصرية فى مختلف مراحل تطورها وفئاتها المتناقضة ·

من هنا يختلف المرء مع فتحى رضوان اختلافا عميقـا حين يضـــع أولا كل كتابنا فى طبق واحد لا سبيل الى التمييز بينهم أفرادا أو جماعات· وحين يختار ثانيا بعض الذين يمثلون ظواهر جزئية لا يمكن لها أن تعبر عن عصر كامل مثل على الغاياتى ومى زيادة وعبـــد الحميد الديب · وحين يعمد ثالثا الى ادانة مرحلة كلها بصورة نفهم معها أننا بلا تـاريخ على الاطلاق · ان الاختلاف مع المنهج بشكل عام ، يتضـح أكثر فأكثر عند التفصـــيل · فان شوقى الذى يتهمه المؤلف بأنه مدح أعوان الانجليز وعملاءهم لم يجد سوى العقاد وهو بعد شاب فى الثلاثين يجرؤ على النيل منه فكريا وســــياسيا وفنيا · ولا أعتقد أن الكاتب ينسى الدور الذى لعبه كتاب مثل « الديوان » فى وضع شـــوقى فى مكانه المناســـب · انه الكاتب الذى ســـبق كلمات فتحى رضـــوان بنصـــف قرن فى وصف شـوقى بأنه اللسـان الشـــعرى المعبر عن الرجعيـة العميـــلة للاســـتعمار · وهو أيضـــا الكتاب الذى أرسى معالم نقـــد حديث للشعر فى مصر · وبعـــد خمس سنوات أصـــدر طه حســـين كتـابه « فى الشعر الجاهلى » فأثار حفيظة الرجعية للدرجة التى معها ســـحب الكتاب من الأسواق ، وحقق بشأنه مع المؤلف تحقيقـا اداريا على أيدى النيابة وتحقيقا سياسيا فى البرلمان · وأعتقد أن الكاتب لا ينسى الدور الهام الذى لعبه هذا الكتاب فى ميدان الفكر والنقد وجعل « الحرية » قيمة أساسية فى « البحث العلمى » · وفى هذه الآونة نفسها كان سلامة موسى

يوالى اجتهاداته فى بذر « الاشتراكية » و « التطور » و « السيكلوجية » وغيرها من أدوات المنهج العلمى والعقلية الحديثة المتطورة · وغير هـؤلاء صف طويل يجمع هيكل وأحمد أمين واسماعيل مظهر وابراهيم المصرى ، أسهموا جميعا بدرجات متفاوتة وفق مكوناتهم الذاتية والاجتماعية فى خلق عصر النهضة الحديثة فى بلادنا · واذا كانت الأغلبية الساحقة من أبناء هذا الجيل قد توقفت حوالى عام ١٩٣٦ فان الطبيعة الاجتمـاعية للطبقة المتوسطة التى نشئوا فيها ونموا بين أحضانها هى التى شاركت بصورة رئيسية فى جمودهم وعجزهم عن ملاحقة التطور · وعندما يستثنى فتحى رضوان كاتبا مثل سـلامة موسى واظب على الدعوة الاشـتراكية الى أواخر حياته فقد كان مطالبا بدراسة هذه الظاهرة التى لا تحطم القاعدة وان كانت تبرر الاستثناء · لقد وضع المؤلف بغير شـك كلتا يديه على ظاهرة صحيحة هى نكوص جيل الرواد عن متابعة الثورة ، ولكنه لم يرجع بهذا النكوص الى مصادره الاجتماعية فى باطن المجتمع المصرى لأنه كان يخضع فى تقييمه وتحليله لتصور مثالى مغرق فى المثـالية من شأنه أن يبالغ فى دور الفكر والمفكرين فاذا سقط الفكر كانت الدنيا ظلاما ، واذا سقط المفكرون فعلى الدنيا العفاء ·

وليس هذا صحيحا فقد كانت مصر المناضلة حبلى بأبناء جيل ثورى جديد من المفكرين الذين حملوا أزوع الجوانب المضيئة فى حياة الجيـل السابق · كان الجيل السابق قد أورث الأجيال الجديدة منهجا ثوريا فى النقد ، جمع بين العلمية والحداثة على نحو من الانحاء فى كتابات العقـاد والمازنى وشكرى وطه حسين · وكان الجيل السابق قد أورث الأجيـال الجديدة منهجا ثوريا فى تحليل المجتمع جمع بين التفسـير الاشـتراكى للتاريخ والاتجـاه العلمى فى الحضارة الحديثة كما نجد فى كتابات سلامة موسى · وكان الجيل السابق قد أورث الاجيال الجديدة منهجا ثوريا فى الخلق الفنى منذ كتب محمد حسين هيكل قصة « زينب » الى أن كتب توفيق الحكيم « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الأرياف » · وفى المسرح المصرى كما نجد عند الحكيم أيضا فى « أهل الكهف » و « شهر زاد » وفى الشعر كما نجد عند عبد الرحمن شكرى والمازنى · ورث الجيل الجديد هذه الجوانب المضيئة ، فكتب أعمالا لا يستهان بها فى حقل النقد على أيدى محمد مندور ولويس عوض اللذين نقلا نظرية النقد من مجال التعميم الى مجال التخصيص بحكم استعدادهما وثقافتهما وطبيعة المرحلة الجديدة التى تحتاج الى التخصيص · ونجيب محفوظ الذى ارتفع بعملية الخلق

الفنى الى درجة عالية من النضج والعمق . لقد أدى الرواد دورهم « العام » فى صياغة « منهج » كانت تحتاج اليه مرحلتهم أكثر ممـــا تحتاج الى التخصص ، وبذلك كانوا أمناء مع أنفسهم وواقعهم معا ، وجاء الجيـــل الجديد فقدم « الالتزام فى الأدب » شـــكلا ومضمونا ، وجاء الجيل الجديد من شعراء أبولو فقدموا أروع ما فى تراثنـــا الرومانسى الى الآن كأشعار الهمشرى وعلى طه وابراهيم ناجى ومحمود حسن اسماعيل . وجاء الجيل الجديد من كتاب الرواية والقصـــة القصيرة فقدم لنـــا صفا طويلا يبـــدأ بنجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف الشارونى وغيرهم كثيرون ممن أصبحوا الآن فى حكم « التراث » السابق على ثورة ١٩٥٢ . اننا لو تصورنا ، ان كل ما نعيش فيه الآن من عناصر المناخ الفنى المزدهر ، مقطوع الصلة بالماضى القريب لكنا نصنع شيئا غريبـــا حقا ..

فلست أعتقد مع فتحى رضوان ان الشعب المصرى فيما قبل ثـورة ١٩٥٢ كان مسترخيا هادىء البال والا لما ثار عام ١٩٥٢ .. بل ان هذا الشعب لم يكف يوما عن النضال منذ انتكست ثورته عام ١٩١٩ بالرغم من كافة ظروف الارهاب والبطش التى مارستها الســلطات الرجعية أو جيوش الاحتلال . والمؤلف فيما أظن ليس بحاجة الآن لأن أذكر له المواقع والأحداث والتواريخ التى استشهد بها على استمرارية الكفاح للشـــعب المصرى ، لأنه هو نفسه أحد أبناء هذا الشعب وجنوده الوطنيين ، ولأن الفترة التى نتحدث عنها غاية فى القرب والوضوح . ولست أعتقد ان هذا الشعب فى معاركه اليومية مع التخلف والاســتغلال كف يوما واحدا عن انجاب المفكر والأديب والفنان المناضل الذى يعكس ثورة الأجيال فيمـــا يكتبه أو يصوره أو يلحنه أو ينحته أو يغنيه أو يمثله . ان ألحان وأناشيد وأغنيات سيد درويش وكامل الخلعى وداود حسنى ستظل تراثا ثـوريا لفنوننا . وتماثيل مختار ولوحات كامل يوسف ومحمود سعيد وأحمد صبرى وراغب عياد ستظل تراثا هاما يرتبط به ويأخذ عنه ويضيف اليه فن رمسيس يونان وتحية حليم وفؤاد كامل وانجى أفلاطون ومنير كنعـــان وغيرهم من أولئك الذى نعيش فى دفء ابداعهم الى الآن . كذلك فان مجلات وصحفا مثل «المستقبل»و «المجلة الجديدة» و«التطور» و«الكاتب» و«الكاتب المصرى»، ستظل المنابر الحية لتراثنا القريب . ان المعارك التى يفتقدهـــا الباحث فى تلك المرحلة ، سوف يجدها بكثرة تذهله . أما داخل الأعمال الفنية والفكرية نفسها حيث يصارع الفنان أو المفكر أفكاره وتكوينه ومجتمعه وقيمه ، واما خارج هذه الاعمال بين جيل الرواد والمجتمع « فى الشعر

الجاهلى » أو بينه وبين الكلاسيكية « الديوان » أو بينـــه وبين نفســـه « لاتينيون وسكسونيون » ـ العقاد وطه حسين ، « جناية أحمد أمين على الأدب العربى ـ أحمد أمين وزكى مبارك » • « فى الأدب واللغة والاشتراكية ـ سلامة موسى والرافعى والعقاد » « فى الأدب والسياسة ـ العقـــاد وطه حسين ومحمود العـــالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض وعبد الحميد يونس » ، « الشكل والمضمون فى الادب والفن ـ محمد مندور ومحمد خلف الله » الى غير ذلك من مئات المعارك التى أخصبت حياتنا حينذاك ، وما تزال تخصبها الى الآن بما اضافته أو عدلته أو حذفته من عنـــاصر فى المنهج أو الحياة •

ولو أن المؤلف قد أخذ على عاتقه أن يرى الصورة الشاملة أو الغابة كما يقولون ، منذ البداية ، لرأى الشجرة فى مكانها الصحيح • ولكنه نظر أولا الى الشجرة ، الى الفرد ، فبالغ فى دوره ، وحين رآه يســـقط بالغ فى تقييم سقوطه • وهكذا ظلم الفرد والتاريخ جميعـــا ولم يخرج القارىء ـ مع الأسف ـ الا بانطباعات تفيد فى فهم الكاتب نفسه لا فى فهم المكتوب عنهم • ذلك أننا نستشف خيطا واحدا مصاحبا لكل ما كتب هو اشباع ميوله السياسية كمناضل قديم فى الحزب الوطنى ومصر الفتاة ، سواء حين يمدح أو حين يقدح ، هذا الشخص أو ذاك الموقف •

ولا شك ان الجيل الثانى فى مرحلة ما بين الثورتين قد أدى واجبه من بداية الأربعينات الى بداية ثورة ١٩٥٢ ، بل وسار مع الثورة شوطا طويلا • ولا ينبغى أن نطلب اليه ما يفـوق قدرته على التطـور ، اذ لم يستطع أن يرتفع الى مستوى المرحلة الجـــديدة ، وهى مرحلة التطور الاشتراكى • ذلك ان جيلا ثالثا جديدا قد ولد فكريا وترعرع بين أحضان الثورة ، يمتلك كافة الامكانيات التى يصارع بها وينمو ويتطور ، ويحقق ما لم تحققه الأجيال السابقة • ولنقل لهذه الأجيال : شكرا ، فقد أدت واجبها فى حدود الامكانيات التى أتاحها لها العصر والمجتمع والحضارة فى بلد كان الى وقت قريب ، مستعمرا وشبه اقطاعى •

٢ ـ الحرية ومشكلتها فى البلدان المتخلفة :

ما دامت الحرية من المعالم الأساسية لمشكلة البلدان المتخلفة حضاريا ، فان هذا الكتاب (١) يعد من بواكير الفكر السياسى العربى فى تحليـــل

---

(١) للدكتور منيف الرزاز ـ صدر عن دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٥ •

هذه القضية تحليلا يتسم بالمبادرة والموضوعية • الا أنه بالرغم من استشهاده بالكثير من الوقائع العملية التى حدثت أو ما تزال تحدث فى بعض الأقطار ، فانه يسلك نهجا نظريا محضا يعتمد على التعميم دون التخصيص ، فلا تصادفنا أية أمثلة تطبيقية تؤيد ما يقول أو تشرحه أو تعارضه ، باستثناء مثال الهند الذى جاء به عرضا وهو يناقش أسباب أزمة الحرية ، وذلك ليقول بأن الهند نجت الى حد كبير من هذه الازمة بضمان من قيادتها الحكيمة أيام غاندى ونهرو • ولكنه تحاشى الحديث تماما عن أكثر المناطق حساسية لقضية الحرية ـ بالنسبة للمؤلف نفسه ـ وهى المنطقة العربية التى تحتاج أكثر من غيرها الى تفصيل واستقصاء دقيقين الى أبعد مدى •

ويفتتح الدكتور الرزاز حديثه حول مفهوم الحرية بقوله ان الحرية . ككل مفهوم انسانى مفهوم حى متطور يرتبط بالمجتمع الذى يعيش فيه• فهو ليس شيئا خارجا عن المجتمع ولا منفصلا عنه ، وانما هو علاقة من علاقاته ، وكلما تطور المجتمع وتطورت علاقاته تطور مفهوم الحرية فيه وتغير • غير أن الحرية ، كما انها علاقة اجتماعية ، هى كذلك قيمة فردية، فلا يكفى أن تمثل الحرية علاقة محددة فى المجتمع وانما يجب أن يحس بها ويشعر بوجودها ويمتلكها ويسعى فى سبيل تحقيقها كل فرد من أفراد المجتمع • كذلك فالحرية ، بالاضافة الى هذا كله ، قيمة ومثل أعلى ، والانسان بالنسبة لجميع القيم التى تملأ حياته وتعطيها معنى ، فى نضال دائب من أجل تحقيقها • « ان معركة الانسان فى وجوده هى معركة من أجل تحقيق قيمه ومثله » • فمشكلة الحرية قائمة فى انها تبدو وكأنها تناقض نفسها • فالحرية المتاحة للانسان فى مجتمع بدائى حرية خفيفة القيود ولكنها حرية ضيقة المجال أيضا • لأن امكانيات الاختيار للانسان البدائى امكانيات محدودة ، ومجال حياته وآماله محدود • فلئن كانت الحرية تقاس بمدى القيود المفروضة على الانسان وتصرفه فلعل الانسان البدائى أن يكون أكثر حرية من الانسان المتمدن • ولكن حرية الانسان لا تقاس سلبيا بمقدار القيود المفروضة عليه ، وانما تقاس ايجابيا ، بمقدار الأبواب المفتوحة أمامه وبسبل الاختيار المهيأة له ، وبقدرته على سلوك هذه السبل بارادته واختياره •

ثم ينطلق المؤلف فى بنائه للبحث عن الحرية قائلا بأننا « مضطرون منذ البداية لازالة هذا الوهم لأنه أول ما يخطر على البال حين تطرح كلمة الحرية للبحث والتحديد •• فهى أكبر من الوهم القائل بأن الحرية هى

التخلص من القيود » • ذلك ان القيود التي يعيش في ظلالها الانسان لا تعد ولا تحصى ، فهى ليست القوانين والأنظمة التي تضعها الدولة فحسب ، وانما هي كذلك عاداتنا وتقاليدنا وديننا وذوقنا وتربيتنا وأخلاقنا وثقافتنا •

فاذا كان الفصل الثاني المعنون « الحرية القومية » ناقش الكاتب الفرق الجوهري الحاسم بيننا وبين الغرب حول مفهوم الحرية • فلقد بدأت الحركات القومية الحديثة في أوربا وبدأت شعوبها تتطلع للوحدة القومية والاستقلال القومي • ولكن التحرر القومي لم يكن منطلق التقدمية في أوربا ، بل كان من نتائجها • لقد بدأت الحركة التقدمية في أوربا على يد البرجوازية الناشئة المتفتحة على أركان العالم الحديث • وكان الصراع الطبقي - البرجوازي الاقطاعي - هو محور التقدم الذي تم في أوربا في القرون الاولى من النهضة ، ولم يكن التحرر القومي ألا احدى نتائج هذا الصراع وتثبيتا للحركة التقدمية التي لم يكن من مصلحتها بقاء الارتباطات الاقطاعية أو الكنسية أو الامبراطورية القديمة •• ولم تكن معارك التحرر القومي لتزيد عن حروب بين دول متجاورة لتثبيت حدودها أو لتغييرها ، أو لاضعاف سلطة تقليدية موروثة ، أو لتوحيد أجزاء من وطن واحد• كان الصراع الطبقي منطلق التقدم ، وكان التحرر القومي نتيجة من نتائجه • أما في الشرق فان وفود الاستعمار الحديث بمجتمعه المتطور ، على المجتمع الشرقي التقليدي الغافي ، والصراع الذي ولده هذا الالتقاء الطارىء بين مجتمعين مختلفين أساسيا في كل شأن من شئون الحياة ، كان هو منطلق التقدم • وهنا تتلخص نظرية المؤلف : « فاذا كان الصراع الطبقي في أوربا مفتاح كل تطور فيها خلال القرون الاخيرة ، فالصراع القومي مع الاستعمار كان مفتاح كل تقدم في بلدان الشرق المتخلف » • وهي نظرية « قومية » تنظر الى تاريخ المجتمع الشرقي أو الغربي من خلال اطار مرحلي، هو الاطار القومي ، لا يفسر كافة العناصر المشتركة في صياغة قضية الحرية على نحوها الأقرب الى الصواب •• الا اذا كان المؤلف يفترض ثباتية الاطار القومي ، وهذا ما تؤيده الفصول التالية • ولا شك أن الصراع القومي مع الاستعمار من الفروق الجوهرية الحاسمة بين مسار التاريخ الاوربي والمسار التاريخي لمعظم بلدان الشرق • الا أن هذا الصراع الذي كان عاملا أساسيا في توجيه حركة التاريخ ، لا ينفي أن الصراع الطبقي كان المحور الاجتماعي الرئيسي الذي تتفرع عنه مختلف التناقضات ، بما فيها التناقضات على المستوى القومي • والا فكيف السبيل الى تفسير الحلول الاشتراكية التي تبنتها بعض بلدان الشرق ؟ ألم تكن هذه الحلول

استيعابا مفصلا لكافة المشكلات القومية والطائفية والقبلية فى الكثير من هذه البلدان ؟ ألم تطرح قضية الحرية نفسها بمزيد من العمق بعد مرحلة الاستقلال القومى لكثير من هذه الاقطار ؟

يجيب المؤلف بتشخيص سريع لاحوال الشرق عند التقائه العنيف بالاستعمار الغربى .. فقد كان مستكينا فى أحضان غفلة طويلة ، ثم واجهته « الصدمة » فواجهها بالتحدى والمقاومة ، ثم أخذت مجتمعات هذه المنطقة من العالم فى التحول المجتمع التقليدى المتجمد الى المجتمع النضالى الديناميكى . الى أن ولدت المرحلة الحديثة من النضال القومى، تلك المرحلة التى تميزت بالدعوة القومية المرتبطة ارتباطا وثيقا بدعوة الحرية ودعوة الاشتراكية ، «والتى أصبحت الصفة الغالبة الآن على كل الحركات الشعبية التقدمية فى كل أقطار آسيا وافريقيا » . وأيضا « من أجل ذلك كان للحرية القومية فى الشرق المتخلف قيمة لم تكن لحركات الحرية القومية فى أوربا . ومن أجل ذلك كانت الحرية القومية فى الشرق جماع كل الحريات الاخرى ومنطلقها » .

هذه هى النتائج الاولى لنظرية المؤلف فى الحرية ومشكلاتها فى البلدان المتخلفة ، وهى نتائج ضبابية بعيدة عن تلمس الواقع عن قرب هائمة فى عالم المعادلات الذهنية الحبيبة الى المنطق الشكلى ، فنحن لا ندرى ما اذا كانت نتائج هذه النظرية مستقاه من واقع الصين أم اليابان أم اليمن، وهل ثمة وشائج أيديولوجية أو واقعية تربط بين هذه كلها .. أم أن كلمة الشرق فى ذهن المؤلف لم تتجسد الا فى نطاق الشرق العربى ؟ فالمؤلف يعترف بالتعميم كغماد للبحث النظرى والتطبيقى معا . فقد أشار قبل ذلك الى أنه فى المنطقة الممتدة من أندونيسيا الى أقصى الشرق الى فيتنام الى بورما فباكستان فسيلان الى معظم الاقطار العربية ، ثم الى غانا وغينيا وأنتوغو والداهومى ، امتدت الانقلابات واحدا بعد الآخر بصورة أو بأخرى لتطيح بالنظام البرلمانى ، ولتطيح بالحريات السياسية العامة ، ولتقيم محلها أنظمة عسكرية مكشوفة أو أنظمة مدنية تخفى جهازا عسكريا حاكما ، وتستمد سلطتها فى الواقع من القوى المسلحة التى تعتمد عليها . فاذا اضفنا الى هذه المجموعة بعض الدول التى لم يطأ أرضها الاستعمار أو تلك التى مر عليها مرورا خفيفا ، كالحبشة وايران وسيام ، وأضفنا مجموعة الدول التى جنحت نحو الدكتاتورية خوفا من الانقلابات والثورات، كانت الحصيلة أزمة عامة فى الحرية تصيب كل الاقطار بآسيا وافريقيا تقريبا ..

وينتهي المؤلف من هذا العرض لنظريته فيالحرية الى شيء قريب مما تقوله الاحزاب الاشتراكية الديموقراطية فى أوربا ، مع الاعتراف بأن هذه الاحزاب قد وقعت فريسة فى يدى اليمين الاوربى والاستعمار منـذ زمن بعيد • فهو ينادى بالتوجيه الاقتصـادى والتخطيط الاجتماعى والحيـاد السياسى ، وذلك بأن تنشأ وتتدعم مؤسسات سياسية تستمد سلطانها المباشر من القوى الشعبية المنظمة، الرقيبة على خطوات الدولة الاشتراكية• هذا هو الحل الوحيد اذن ،للتنـاقض الذى يراه المؤلف قائمـا بين الحرية والاشتراكية : أن تصبح كلتاهما وجهين لعملة واحدة هى الديموقراطية الموجهة •

٣ ـ دور العرب فى تكوين الفكر الأوربى :

لا شك فى أن موضوع هذا الـكتاب (١) من أهم الموضوعات الحيـة المعاصرة، التى تطرحها مرحلتنا التاريخية الراهنة بشيء كبير من الأصالة• ذلك أن العلاقة القائمة بيننا وبين الغرب فى الوقت الحـاضر ، فى مختلف وجوهها السياسية والاقتصادية ، والاجتمـاعية ، ليست الا نتاجا لقرون طويلة من التفاعلات الحضارية التى تمت بيننا وبين أوربا على مدى الزمن•

فالمثقف العربيالمعاصر يشعر ولاريب بأن العلاقة التى تربطه بأوربا الآن ، ليست علاقة طارئة ، انما هى علاقة لها جذورها العميقة الغائرة فى الوجدان العربى • ولربمـا كان الوجه الثقـافى لعلاقتنا بأوربا هو أكثر الوجوه حساسية، اذ يؤدى فى كثير من الاحيان الى ما يشبه مركب النقص أو العقدة النفسية التى يسمونها بعقـدة الخواجه ، وهى ليست فى واقع الامر الا بمثابة رد الفعل الذى يصدر فى عفوية كاملة عن الانسان الذى يعيش فى ظل حضارة متخلفة نسبيا ازاء الحضارات المتقدمة •

من هنا نبعت الحاجة لدى المفـكرين العرب والمثقفين فى بلادنا ، الى ايضـاح طبيعـة العـلاقة التى تكونت على مر الايام بين الوجدان العربى والحضارة الأوربية • اذ أن تحليل شـكل هذه العـلاقة ومضمونها ، من شـأنه أن يؤدى الى فهم جديد لدورنا فى المـاضى والحـاضر والمستقبل • وبالتالى فانه يؤدى الى تلاشيكافة مركبات النقص وافناء العقد النفسية•• فنحن اذا تقصينا بدقة وعمق ذلك المنهج القائل بأن الحضـارات المختلفة تتفاعل فيما بينها بصورة لا تمنح الفرصة لأى منها أن تتميز عن غيرها ،

---

(١) للدكتور عبد الرحمن بدوى ـ صدر عن دار الآداب البيروتية ١٩٦٥ •

ما دامت هذه الحضارة أو تلك تأخذ كما تعطى ، فان هذا المنهج نفسه لن يعطى لأى انسان يستظل بأية حضـــارة كانت مايصيبه بالغرور أو الاحساس بالنقص •

لهذه الاسباب يأتى كتاب الدكتور بدوى فى موعده تمــاما ، ليزيح الستار عن الدور الباهر الذى قامت به الفلسفة الاسلامية والعلم والادب العربيـــان فى تـكوين الفـكر الاوربى ابان تلك المرحـــلة التى يدعوها الاكاديميون بالقرون الوسيطة ويدعوها المخطئون بالعصور المظلمة ••

والكتاب مقسم الى استهلال من ثمانى نقاط : هى أثر الادب والعلم والتصوف والفلسفة والمعارف العلمية والموسيقى والمعمار فى تكوين الفكر الاوروبى ، ثم المصادر الاسلامية «للكوميديا الالهية» ، فابن خلدون ونظرية العمل والقيمة • وبعد الاستهلال نقرأ تحت عنـــوان « العرب والتراث اليونانى» عن العلاقة بين ابن خلدونوأرسطو، والكندى ومعرفته اليونانية موفق الدين البغدادى ودوره فى احياء التراث اليونانى ، واكتشـــاف العرب لغيوم ماجلان •

والكتاب يبدو لأول وهلة وكأنه دراسية بيبيوجرافية تلتزم التحقيق العلمى الاحصائى بالارقام والنصوص ، ولا يعنيها التحليل الشارح للأرقام والنصوص • الا أن القراءة المستأنية للكتاب تؤكد وجهة نظر المؤلف من خلال المنهج الاكاديمى الذى اختــاره عمادا لبحثه • ولعل هــذا المنهج هو الاضافة الحقيقية التى يثرى بها عبد الرحمن بدوى المكتبة العربية فى هذا الباب •• فقد عالج الكثيرون نفس الموضوع ، ولكن بكثير جدا من المغالاة العاطفية •فعندما يتحدث الكاتب عن أثر الادب العربى فى تكوين الشعر الاوروبى ، يعتمد على مصادر تاريخ الفكر الاندلسى فى اللغة الاسبانية حتى يتعرف على نظام تأليف القوافى فى الموشح ، كما يتعرف على نظام توزيع الأوزان وطريقة استخدام اللغة العــامية فى الزجل •• ولم يقتصر تأثير العرب على الشعر الاوربى على الشكل الموسيقى وانما تجاوز هذا النطاق الهام الى ما هو أكثر أهمية •• الى المضمون الروحى والعاطفى للشعر ، كفكرة الحب النبيل التى تسود الغزل فى الشعر البروفنسالى ، وقد عرضها ابن حزم فى « طوق الحمامة » والظاهرى فى «الزهرة» وشعر ابن زيدون• وينتقل المؤلف بعد استعراضه للتأثيرات الشعرية الى القصة الاوروبية التى يراها قد تأثرت « بكليلة ودمنة » و « ألف ليلة وليلة » •

أما دور العرب فى تكوين الفكر العلمى الأوربى فيبرز فى الرياضيات

لأن العرب كان لهم الفضل الاكبر فى ادخال النظام العشرى فى العدد بصورته الحالية • وقد دخلت الرياضيات العربية أوربا على يد ليوناردو دى بيزا فى القرن الثالث عشر • ومن أشهر الرياضيين العرب الذين عرفتهم أوروبا وترجمت مؤلفاته الى اللاتينية الخوازرمى وبنو مرسى بن شاكر الفوغانى وفى الكيمياء والطبيعة نجد ابن الهيثم والرازى والزهراوى •

فاذا وصلنا الى دور التصوف الاسلامى فى نشأة الفكر الاوروبى تتبعنا مع المؤلف الدراسات الممتازة التى قام بها المستشرق الاسبانى العظيم أسين بلاثيوس وأيدتها النصوص الجديدة التى تتكشف باستمرار •• ويقتصر الكاتب فى هذا الفصل على تأثير ابن عباد الرندى فى الصوفى الاسبانى يوحنا الصليب ثم تأثير الغزالى فى دفاع باسكال عن الدين ثم تأثير ابن عربى فى تصورات صاحب الكوميديا الالهية عن الآخرة • أما نقطة الالتقاء بين أبى عباد ويوحنا الصليب فهى فكرة «البسط والقبض» • وكان الجنيدى الصوفى الكبير يقول : « الخوف يقبضنى والرجاء يبسطنى » ــ ويقول ابن عباد ان البسط والقبض من الحالات التى يتلون بها العارفون، وهى بمنزلة الخوف والرجاء للمريدين المبتدئين ، وسببهما الواردات التى ترد على باطن العبد • وقوتهما وضعفهما بحسب قوة الواردات وضعفها • على أن القبض والبسط وصفان ناقصان بالنسبة الى مافوقهما • وابن عباد يفصل أنواع المجاهدات التى يجب على السالك أن يمر بها • وهذا التفصيل نجده بعينه عند القديس يوحنا الصليب • كذلك يتفق الاصطلاح الفنى عند ابن عباد وعند يوحنا الصليب • ولا سبيل الى تفسير التشابه الدقيق بين مذهب ولغة ابن عباد ولغة يوحنا (وابن عباد يسبق يوحنا بمائتى سنة) الا أن هذا الاخير قد تأثر بالصوفى العربى الكبير بواسطة الطريقة الشاذلية التى كانت منتشرة فى الاندلس فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر •

وعن طريق العرب عرفت اوربا فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر مؤلفات أرسطو وقطعا من فلسفة أفلوطين ومعالم من فلسفة أفلاطون • وأعمق من هذا اثرا بكثير ، أثر الفلاسفة العرب انفسهم فى أوربا حين ترجمت بعض مؤلفاتهم الى اللاتينية وبعض اللغات الاوربية الحديثة الناشئة •

وهكذا نتابع الدكتور بدوى فى تفصيله للعلاقة بين تأثير الفكر العربى فى الحضارة الاوربية وبين استجابات هذه الحضارة وتطورها •

فنضع أيدينا على الدور الذى قمنا به فيما مضى ، والدور الذى نستطيع أن نقوم به فى الحاضر ، فلا نصاب بالغرور العقيم بما ورثناه من مجد عظيم ، ولا نصاب بمركبات النقص ازاء تخلفنا العابر الموقوت ٠

وهذه هى القيمة الثانية لكتاب عبد الرحمن بدوى ، فهو مصل مزدوج ضد المبالغة فى قوتنا وضعفنا على السواء : ذلك أنه مضل عقلى يعتمد على المنطق الاحصائى الدقيق ٠ وربما كان الجانب السلبى الوحيد هو ما أشار اليه المؤلف فى مقدمته حين وصف كتابه بأنه دراسة اجمالية ، فنحن ما نزال فى أمس الحاجة الى الدراسة المطولة ــ خاصة اذا كانت فى هذا المستوى العلمى الرفيع الذى يكتب به امثال الدكتور عبد الرحمن بدوى ٠

٤ ـ جرمانوس والأدب العربى :

لعل المستشرق المجرى عبد الكريم جرمانوس هو أول اجنبى ، يتمثل الثقافة العربية بوعى وحب عميقين ، لا يثيران الدهشة ، وانما يطرحان سؤالا مهما هو : الى أى مدى يمكن للفكر الانسانى ان يعشق أدبا وفنا وثقافة ، نبتت من أرض غريبة عن قلبه وعقله وفكره ؟

ولو تتبعنا الاستاذ جرمانوس منذ ولد عام ١٨٨٤ فى بودابست الى أن عين أستاذا للدراسات الشرقية فى أكاديميتها ، لعثرنا على اجابة السؤال فيما علم فى تلك المؤسسة العلمية من تاريخ الفكر الاسلامى واللغتين : العربية والتركية ٠

وبنظرة سريعة الى مؤلفاته ، نتعرف الى كتابه البكر « الحركات الحديثة فى الاسلام » الذى نشره فى الهند عندما دعى من قبل شاعرها الاكبر رابندرانات طاغور ليلقى محاضراته فى جامعات دلهى ولاهور وحيدر آباد ، فى عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٢ ٠

وتلك كانت فاتحة عهده بالفكر العربى ، اذ ان دراساته الاسلامية والشرقية ، كانت المفتاح الذى ولج به الابواب الواسعة للعالم العربى ٠ فقد زار القاهرة بعد عودته من الهند ، وتلقى دراسة دينية شاملة فى الجامعة الأزهرية ، ثم قصد مكة حاجا ، وكتب عن حجته كتابا سماه « الله أكبر » فى عدة لغات ٠

وما لبث الرجل أن انكب على دراسة الآداب العربية بمثابرة وصبر ، اذ راح يدرس الوثائق القديمة فى اروقة التاريخ بين القاهرة والمملكة العربية السعودية ٠ فما أشرف ربيع سنة ١٩٤١ حتى أصدر مجلديه

« شوامخ الأدب العربى » و « دراسات فى التركيبات اللغوية العربية » ٠ وبعد ذلك آثر جرمانوس الاعتكاف فى صرح العروبة الكبير ٠

وفى كتاب جديد للمستشرق العظيم دعاه (بين فكرين) يذكرنا بكلمات رانكة المؤرخ الالمانى « ان الثقافة الانسانية تعتمد على لغتين كلاسيكيتين هما اللاتينية والعربية ٠ وبينما اشتقت اللغات الغربية من اللاتينية ، فقد نفثت اللغة العربية فى الشرق روحا فنية ٠ ولا يمكن فهم المصنفات الأدبية الفارسية أو التركية ، بدون العودة الى الكلمات العربية ، وخاصة ان وحى القرآن الكريم الذى لا يجارى ، يعد بلا مراء أساس العقيدة الانسانية والثقافة البشرية ٠ » وعلى هذا الضوء الباهر رأى جرمانوس الأدب العربى القديم تعبيرا صادقا عن عظمة اسلافنا ٠ ولم تأخذ مصر – فى رأيه – بأسلوب الأدب العربى القديم ، الا أنها كانت آخذة بالأسلوب الاجتماعى ، للمجتمع العربى القديم ٠ وحين بدت دلائل التطور تنضج على جبين مصر ، كان أدباؤها يستوحون مادتهم من نماذج الغرب فى بذخ وافراط ، كرد فعل طبيعى لمرحلة التقليد العربى ٠٠٠ ولكن جرمانوس – الرجل الذى تعنيه التفاصيل الدقيقة – لا ينسى ذلك الفريق من الادباء المصريين الذين اتخذوا موقفا معتدلا ٠ فهو يذكر صديقه المنفلوطى الذى خدم الآداب العربية بتقديمه طرازا أوربيا فى قصصه ، رغم انه كثيرا ما حذر من تقاليد الغرب حيث قال فى نظراته « ان دعوناهم الى الحضارة فلنضرب لهم مثلا بحضارة بغداد وقرطبة وطيبه وفينيقيه ، لا بباريس وروما ونيويورك ٠ وان دعوناهم الى مكرمة فلنلق عليهم آيات الكتب المنزلة وأقوال أنبياء الشرق وكلماتهم ، لا آيات روسو وبيكون ونيوتن وسبنسر ، وان دعوناهم الى حرب ففى تاريخ خالد بن الوليد وسعد بن ابى وقاص وموسى بن نصير وصلاح الدين الايوبى ما يغنينا عن تاريخ نابليون ونلسون وولنجتون ٠ »

والبداية الحقيقية للنقد العربى حين أرسى قواعد النهضة الثقافية العربية الحديثة – كما يرى جرمانوس – تزدهر ورودها فى كتاب الدكتور هيكل « ثورة الأدب » فقد كان هذا المؤلف ثورة على المعايير الخاطئة التى قسنا بها أمورنا زمنا ٠ فلا يعنى هيكل من أى منبع نستقى قوانا الروحية والفكرية ، وانما الذى يستوعب اهتمامه كاملا هو الواقع الذى نعيشه ، اذ رأى استاذنا الراحل ان الواقع الحى هو الارض الام لكافة قوانا الابداعية ٠٠

ويتحدث جرمانوس عن الدكتور طه حسين كناقد مجدد فيقول : « ان الفضيلة الاولى لهذا الرجل هى انه دعا الى امعان النظر فى أهمية

الأدب اليونانى القديم . فبينما كان العرب اكثر من ينهل تراث الاغريق نجد اليوم الحضارات الشرقية جميعها اهملت هذا التراث ، فى الوقت الذى يتجه فيه الغرب نحو هذه الحضارة القديمة بنهم ظامىء الى المعرفة » . ومن هنا يشيد المستشرق المجرى بكتاب « الاخلاق » لأرسطو الذى قام بترجمته أحمد لطفى السيد ، وكتـاب طه حسين فى الادب اليـونانى . ويعود مرة أخرى الى الدكتور هيكل ليؤكد ان قصـته « زينب » بداية الطريق الرومانسى فى حياة ادبنا المعاصر . أما تيمور فكان اكثر الأدباء العرب تأثرا بالادب الفرنسى ، ولذا اتصفت قصصه بحيويتها الشعبية فى التعبير . فاذا جاء دور توفيق الحكيم قال جرمانوس ان القفزة الرائعة التى خطاها لا تكمن فى لغته الشعرية البسيطة أو حواره الممتاز الدقيق ، وانما ينطوى انتاج الحكم على ظاهرة هامة فى رأيه ، هى ابداع القالب المصرى للموضوعات المصرية ، رغم تأثره العميق بالاشـكال الفنية فى آداب الغرب . ويستنتج جرمانوس من هذه الظاهرة ان المعانات الروحية والتمثل الواعى هما الطريق الوحيد لكل انتاج جيد . فلا يعيب الاديب العربى ان ينهل من الثقافة الغربية ، بل — على العكس — يجب أن يتوفر على تمثل هذه الثقافة ومعاناتها ، فتظهر اصالته الخالقة فىابداعه الخاص حين لانلحظ اثرا متكلفا أو مفتعلا لثقافة اجنبيـة . وممن تأثروا بثقـافات الغـرب عبد القادر المازنى ، ويكتفى المستشرق بأن يصف انتاجه فى الادب والنقد بأنه طراز عال من الخلق الفنى . ويعقد المستشرق المجرى مقارنة سريعة بين العقاد وسلامة موسى فيقول انهما يتماثلان فى ميلهما الغزير الى الكتب العلمية الاجنبية ، ولكنهما يفترقان فى نظرتهما للحياة . فالعقاد يطلب من النقاد حججا منطقية ، ويرفض اذواقهم الشخصية الفردية فى أحكامهم على الاعمال الادبية . وسلامة موسى — يقول جرمانوس — واحد من علماء الاجتماع ، وهو مثقف متبحر فى الادب والفن الاوربيين رغم انه يميـل بغير وعى الى المذهب الرومانسى الذى يسلك المسلك القائل بأن الجنس البشرى يمكن ان يصل الى السعادة بواسطة العقل والفكر ..

ويتحدث عبد الكريم جرمانوس عن القصة فى الادب العربى الحديث فيذكر ابراهيم المصرى ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمود البدوى ، على انهم رواد القصـة الحديثة الذين يحاولون — كل على قدر استعداده — الوصول الى الطـريق الواقعى فى الادب والفن . يقـول جرمانوس فى تواضـع « وقد أقنعتنى معرفتى المحدودة للادب العربى المعاصر ، بأن المؤلفين لو تابعوا كتاباتهم من ذوات أنفسهم وبكل اخلاص فأن عصرا ذهبيا جديدا لابد ان يشرق على الادب العربى » .

ولا شك ان الفرصة لم تتح من قبل لأحد المستشرقين ، كما اتيحت للمستشرق المجرى عبد الكريم جرمانوس لدراسة الاسلام والادب العربى ذلك أنه أكب على هذا اللون من الدراسة فى وقت مبكر ، وانه اكتشف العلاقة القديمة بين المجر والاسلام ، فكان هـذا الاكتشـاف حافزا هاما لاجتهاداته المتوالية فى خدمة هدفه الكبير ..

ويعد كتاب «دراسات فى التركيبات اللغوية العربية » من أعظم ما كتب فى تاريخ الضاد وفلسفتها . فقد نحا فى بحثه الضخم حسب منهج علمى اطاح بواسطته بكثير من الاخطاء الشائعة حول اللغة العربية.

ويرى جرمانوس فى الاسـلام سندا هاما للغة العربيـة أبقى على روعتها وخلودها فلم تنل منها الاجيـال المتعاقبة والعصـــور المتباينة واللهجـات المختلفة .. على نقيض ما حدث للغـات القديمة المماثلة كاللاتينية ، حيث انزوت تمـاما بين جدران المعـابد ، وكادت تنقرض . يقول عبد الكريم « كان للاسلام قوة تحويل جارفة ، اثرت فى الشعوب التى اعتنقته حديثا . وكان لأسلوب القرآن الكريم أثر عميق فى خيال هذه الشعوب ، فاقتبست آلافا من الكلمات العربية ... ازدانت بها لغاتها الاصلية فازدادت قوة ونماء . » ومن هذه اللغات التى تأثرت بالعربية على هذا النحو من التأثر : الفارسية والتركية . والعنصر الثانى الذى اسهم — بنصيب ملحوظ — فى الابقاء على اللغة العربية هو مرونتها التى لا تبارى كما يقول جرمانوس . فالالمانى المعاصر مثلا لا يستطيع فهم كلمة واحدة من اللهجة التى كان يتحدث بها أجداده منذ ألف سنة . بينما العرب المحدثون يستطيعون فهم آداب لغتهم التى كتبت فى الجاهلية قبل الاسلام !

فهل معنى ذلك ان لغتنا لم تتطور ؟ يجيب المستشرق عبد الكريم جرمانوس ، ان العكس هو الصحيح ، فلولا تطور اللغة العربية الدائب لما استطاعت الاجيال القادمة ان تعى لغة أجدادهم . والمرونة التى تنطوى عليها الضاد لم تنشأ هكذا جزافا ، وانما هى نتيجة حتمية لطبيعة اللغة العربية حيث ان ما تتميز به من موسيقية واضحة ، وقابلية للتزاوج مع اللغات الاجنبية .. جعل منها لغة حية مرنة متطورة .

ويؤكد جرمانوس ان للغة العربية صورتين منذ اقدم العصور ، لغة التحدث ولغة الكتابة . ويقول « لقد تأثرت كل منهما بالأخرى فتقاربتا حينا وتباعدنا حينا آخر ، وحاول النحاة بالعصر العباسى انقاذ اللغة العربية ، وقد بز علماء فقه اللغة العرب زملاءهم العلماء من الغربيين ذكاء

وبراعة . وأصبح من البديهيات أن مفكري الاسلام كانوا اساتذة الاوربيين في القرون الوسطى ، في مبادىء العلوم والطب والفلسفة ، لكن اتساع أفق علماء اللغة العرب لم ينوه اليه كثيرا ، رغم أنهم اكتشفوا منذ الف سنه قواعد كان يجهلها الغربيون » ويضرب على ذلك مثلا بالجاحظ ، فقد كشف فى كتابه «البيان والتبين» الاسباب الفزيولوجية للتغيرات السريعة فى الاصوات . اذ لاحظ أن النطق خاضع لتكوين الفم والحنجرة وضبطهما ونتيجة ذلك ان الكلمة الواحدة تنطق بطريقة مختلفة حسب اختلاف الشعوب . كما لاحظ ان ثمة عيوبا طبيعية فى حواس الكلام ، من شأنها أن تؤثر فى النطق ، وان اختلاف الاحوال الجوية يؤدى الى اختلاف فى الكلمات ..

وقد أورد الجاحظ على سبيل المثال قصة طريفة عن واصل بن عطاء مؤسس حركة المعتزلة . كان هذا العلامة الكبير لا يستطيع نطق حرف الراء ، لذلك كان يقوم بابدالها بمرادفات خالية منها كأن يقول : «ملحد» بدلا من « كافر » و « الحنطه » بدلا من « البر » وهكذا . كما نسب تفخيم الحروف كالقاف والصاد واللام الى تشويه فى الفم أو فساد اللثة ، والأجانب ينطقون الاصوات بلكنة يتوارثها أحفادهم ، عدا ما يضيفونه الى اللغة العربية من الكلمات الدخيلة . ويعلق جرمانوس على ملاحظات الجاحظ قائلا : « هذه الاستنتاجات تدل على قوة ملاحظة جديرة بالاعجاب . ولست بحاجة الى الاشادة بمؤلفات الاصمعى وسيبويه .. والسجستانى وغيرهم ، للتدليل على ان العلماء العرب قد سبقوا الغرب فى هذا المضمار » .

وعبد الكريم جرمانوس لا يميل لتفسير ثنائية اللغة العربية الى القول بأن المجتمع الطبقى هو الذى تسبب فى هذه الازدواجية . لأن طبقات المجتمع العربى على اختلافها تتحدث باللغة الدارجة وتكتب الفصحى . وليس ثمة فرق بين لسانى الطبقتين الا فى مفردات قليلة يقتضيها المستوى الثقافى والاجتماعى ، وهنا يرى المستشرق جرمانوس سببا آخر خلف هذه الظاهرة فيقول :

« ان هذه الظاهرة مرتبطة فى رأيى ارتباطا ذاتيا بالطبيعتين الثلاثية والجبرية لأسرة اللغات السامية عامة وفى اللغة العربية خاصة ، قد أدى ذلك الى المحافظة على الثروة اللغوية وعلى مميزاتها القديمة . فاتسع نطاقها أكثر من اللهجات الاخرى الشقيقة ، فضلا عن أن الاشتقاق الجبرى فرض على اللغات السامية واللغة العربية خاصة ، صلابة ، حالت دون تغييرها وفسادها ، وكما ان ٢ × ٢ فى العلوم الرياضية تساوى ٤ ،

كذلك الاشكال الصلبة للغة العربية لا تحتمل اى تغيير جوهرى ، دون ان يتطرق اليهـــا الفســـاد • وفي رأيي أن هـــذه الطبيعة الذاتية التي قد طبعت عليها اللغة العربية ، جعلتها فى مركز الانفراد والتباين وســـط اللغات الاوربية » •

ودليل جرمانوس على هذا الرأى هو أن الكتب والصحف فى جميع أنحاء العالم العربى ، مازالت حتى يومنا هـــذا محافظة على قواعد النحو الصلبة التى أقرها القرآن الكريم منذ نحـــو ألف وأربعمـــائة عام ، أما اللهجات الشعبية فقد بسطت قواعد النحو ، وأضافت تعبيرات اقليمية عذبه الى مفرادتها • وقد أخذت اللغة الفصحي تقتبس ـ دون أن تشعر ـ عناصر من اللغة العامية . فازدادت مفرادتها ، غير ان الفارق الأساسى ظل قائما بينهما • ولا ريب ان الالفاظ الجديدة التى يقرها المجمع اللغوى كل يوم تثبت صدق ما ارتآه جرمانوس •

ويرى المســـتشرق المجرى أن المحافظة على اللغة العربية من صميم الدعوة القومية المعاصرة فى البلاد العربية ، فهى أداة الربط التاريخى بين الشعوب فى هذه المنطقة • ولا شك أن التقدم العلمى الحديث ، سيكون له أكبر الأثر فى تنمية هذه الأداة وتطويرها • فالسينما والراديو وأجهزة الفنون الاخرى من صحافة وطباعة وغيرها ، ستعمل بدورها جاهدة على تأكيد هذا الترابط اللغوى •

وينتقد جرمانوس الدعوة الى كتابة اللغة العربية بحروف لاتينية ، فيعجب من الداعين اليها كيف واتتهم الجرأة على بناء حاجز بين الأجيـــال القادمة والتراث العربى الخالد . ويقول : «ان العربية الفصحى لغة سامية تمتاز بثلاثية الحروف الصوتية وبكثرة الحروف الســـاكنة ، وباصالة الحروف المتحركة . وتطبيق قواعد النحو على الكتابة العربية يرجع عهده الى القرن الثامن الميلادى . وقد روجعت تلك القواعد بدقة وعناية مع مراعاة طبيعة اللغة العربية ، فأصبح من المتعذر تعديلها أو تبديلها . ففى خلال أربعة عشر قرنا أخذ الكتاب والقراء فى الاقطار الكائنة بين ضفاف الهندوس شرقا الى شواطىء المحيط الأطلسى غربا ، يتطلعون بأبصارهم الى ذلك الأدب الخاضـــع لتلك القواعـــد النحوية والاملائية الدقيقة . نعم . ان هذه القواعد يجب أن تدرس وتراعى » .

وبعد •• فهذه نظرة سريعة على مجهودات هذا المستشرق الكبير ، وكفاحه فى خدمة الأدب العربى واللغة العربية • وأعتقد اننا نحن أبناء هذه اللغة سوف نفيد كثيرا من هذه المجهودات وصاحبها المفكر والانسان الكبير •

فهرس

الموضوع	الصفحة

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالقاهرة